

دَبَّاعَدَالْجُنَيْدَوِي

فَلَسَفَةُ
الْجَهَنَّمَالْوَقْتَ
عِنْدَهُيْجَلٌ

دار الشروق



فلسفة
الجمال والفن
عند هيجل^٧

جامعة الحكمة وفق معايير وظيفة
الطبعة الأولى
1996

المؤسسة العربية
للحوار والفتشر

المركز الرئيسى:

بيروت، ساقية الجنزير، شارع برلين
بنانية برج الكارلتون
ت: 807900/1
ص.ب.: 11-5460
الفاكس: 40067 LE/DIRKAY
بريتانيا: موكيلات



دارالشروق

استحسناً محمد المعتمد عام ١٩٧٨

الثانية . ١٦ شارع حماد حسـ - مـاـف .
 ٣٩٤٦٢٢٣ - ٣٩٤٦٠٨٠
 مـاـكـس . ٣٩٤٦٨١٤ (٢) تـاـكـسـ .
 ٩٧٦٦١ SHROK UN
 بـيـرـوـتـ صـبـ ٨-٦٤ - مـاـف .
 ٨١٧٧٦٣ - ٨١٧٧٦٥ - ٣٩٤٦٠٩
 مـاـكـس . ٨٦٧٥٥٠ - تـاـكـسـ .
 SHOROK ٢٠١٧٩ ١٤

شارع الفاوشر للنشر والتوزيع

عمان الشميماني، شارع عبد العميد شومان
عمارة بترا سنتز فور (مطعم بيت زافت)
ت: 685501 605492 اكم: 111191 عمان
منبه: 9159

د. عبد الرحمن بيروي

فلسفة
الجمال والفن
عند هيجيل

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net
nktba.net رابط بديل

دار الشرف



تصانیف عام

١ - باومجارتن مؤسس علم الجمال

يعرف «علم الجمال»^(١) Aesthetik (بالألمانية)، esthetique (بالفرنسية)، aesthetics (بالإنجليزية)، estetica (بالإيطالية)، إلخ بأنه «علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح» (معجم لالاند)؛ وهذا هو التعريف الكلاسيكي.

أو بأنه: المعنى الشكلي لعلم نظرية النشاط الجمالي للإنسان. والمضمون الجوهرى للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقاً لقوانين الجمال وهذا يفترض مقدماً معرفة هذه القوانين وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تملك أهمية توجيهية للستيو بعملية الحياة الفردية والاجتماعية.. . وعلم الجمال، بوصفه علمًا، مهمته هي تنفيذ قوانين النشاط الجمالي وأشكاله المختلفة وأحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها ومنظورات تطورها. وعلم الجمال العام يبحث في النشاط الجمالي بوصفه ملكة خلافة عامة عند الإنسان، من حيث هي تقوم في ارتباط كل ظاهرة (الطبيعة والمجتمع)، ويتميز عن القسم من علم الجمال الذي يعني بالأشكال الخاصة للنشاط الجمالي، التي تعمل على شكل مخروطي في تطور عملية الحياة الاجتماعية: الرقص، الشعر، الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح، الفلم السينمائي، إلخ» وهذا التعريف هو التعريف الماركسي، الاشتراكي.

وأول من دعا إلى إيجاد هذا العلم هو آج، باومجارتن A.G. Baumgarten

(١) Philosophisches wästerbok . ١٩٧٤ تحت مادة Aesthetik . ليشيك سنة

(١٧١٤ - ١٧٦٢) في سنة ١٧٣٥، وذلك في كتاب: «تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر». وقد قصد باومجارتمن إلى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية *Aisthetika episteme Cognitio sensitiva*، وهي معرفة وسط بين الإحساس المحسّن (وهو غامض مختلط) وبين المعرفة الكاملة، من حيث أنه يهتم بالأشكال الفنية أولى من أن يهتم بمضموناتها.

وألقى باومجارتمن أول محاضرة له في علم الجمال في جامعة فرانكفورت على نهر الأودر (في شرق ألمانيا) في سنة ١٧٢٤، ضمن محاضرات في تاريخ الفلسفة ثم إنه نشر في سنة ١٧٥٠ كتاباً بعنوان *Aesthetica* باللغة اللاتينية ولم يكن كاملاً.

وفي سنة ١٧٤٨ أصدر ماير G.F. Meir الجزء الأول من كتابه: «الأساس الأول لكل العلوم الجميلة». ثم أصدر الجزء الثاني في سنة ١٧٤٩ والثالث في سنة ١٧٥٠ فأسهم في نشر هذا العلم الجديد وتنميته.

ومنذ ذلك التاريخ صارت كلمة *Aesthetik* من الكلمات التي جرت على الألسنة، وبدعاءً من البدع الشائعة.. حتى أن الشاعر جان بول Jean Paul قال سنة ١٨٠٤: «إن زماننا لا يتعجب بشيء بقدر ما يتعجب بعلماء الجمال»^(١).

واعتبر قيام هذا العلم «حادثاً ذا أهمية تاريخية شاملة في ارتباطه بالتطورات الهائلة في داخل الوعي الذاتي الأوروبي بعمادة» كما قال باوملر^(٢).

وقد جعل باومجارتمن مهمة علم الجمال هي، بوصفه علماً فلسفياً، التوفيق بين ميدان الشعر الحسني وميدان الفكر العقلي، وبالتالي: التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى وهذا التوفيق يتخد شكل توسيع الفلسفة بفضل علم الجمال. لقد أدرج باومجارتمن المعرفة الحسية التي لا يمكن ردتها إلى المنطق في داخل نظام الفلسفة. وأراد بهذا أن يوجد للمعرفة الحسية «أورجانون» خاصاً بها يناظر، «أورجانون» المنطق الذي أبدعه أرسطو.

وفي إثر باومجارتمن جاء إيشنبورج J.J. Eschenburg وعرف علم الجمال بأنه

Jean paul: varschule der Aesthetick (1804), hist. her. Ausg 1/11 (1935), p. 13.

(١)

M. Baeumler. Kants Kritik der Usteilskafo, 1923.

(٢)

نظريّة المعرفة الحسّيّة بما هو جميل. وعُرِفَهُ إبرهارد A. Eberhard بأنّه علم قواعد كمال المعرفة الحسّيّة. وعُرِفَهُ شنيدر E. Schneider بأنّه نظرية المعرفة الحسّيّة لما هو جميل وقال إنّ الفنون هي عرض الكمال الحسّي. واقتصر آبشت H. Abicht أن يسمّى هذا العلم باسم: «علم فن الشعور».

٢ - دور فنكلمن

وكان كتاب فنكلمن (١٧١٧ - ١٧٦٨) - وعنوانه: «تاریخ فن القدماء» (ظهر سنة ١٧٦٤) نقطة تحول في مفهوم علم الجمال: فلم يعد الأمر محصوراً في وضع نظريّات تتعلق بالشعور والإحساس بالجمال، بل تركز الاهتمام في تأمل الآثار الفنية نفسها، وعلى رأسها آثار الفن اليوناني. فكتب فيورلي Fiorelli «تاریخ الفنون القائمة على الرسم» (سنة ١٧٩٨)، وألف رومور كتاباً بعنوان: «الأبحاث الإيطالية» (١٨٣١ - ١٨٢٦) F.V. Rumohr ومن هنا حلّت دراسات تواریخ الفنون محل التأمّلات الفلسفية ومن هنا قال هيجل عن فنكلمن «إنه أحدث معنى جديداً في تأمل الفن... وأسهم بدور كبير في البحث عن صورة الفن Kunstidee في الأعمال الفنية وفي تاريخ الفن»^(١) وكان من نتائج تلك التزعة التوسيع في النّظر إلى الفنون، فلم يعد النظر مقصوراً على اليونان والروماني وأوروبا بعامة، بل امتدت إلى الهند والمصريين والصينيين، إلخ. وقال شلنجه^(٢) إنّ الجانب التاريخي في علم الجمال عنصر جوهري وصعب في بناء فلسفة الفن.

٣ - علم الجمال عند أفلاطون وأرسطو

لكن إذا كان باومجارتن بكتابه *Aesthetica* (في جزئين، سنة ١٧٥٠ - ١٧٥٨) هو أول من وضع لهذا العلم اسمًا وأفرده علمًا فلسفياً قائماً برأيه، فإن موضوع هذا العلم، وهو الجميل والجمال، كان مطروقاً منذ أفلاطون الذي وقف من الفن موقفين متعارضين. فعندَه أن الفن سحر، ولكنه سحر يحرّر من كل سطحيّته؛ وهو جنون وهذيان (محاورة «فدر» ٢٤٥)، لكنه بهذا ينقلنا إلى عالم آخر، هو ميدان المثل العليا الذي ينبغي على الفن أن يقترب

(١) هيجل: «علم الجمال» Aesthetik، نشرة VI: I F. Bassenge.

(٢) شلنجه: «فلسفة الفن» (سنة ١٨٠٢)، مجموع مؤلفاته، جه ٣٦٣.

منه، ومن هنا جاءت فكرة «المحاكاة» mimesis وينتقل أفلاطون من جمال الأجسام إلى جمال النفوس (أو الأرواح)، ومن جمال النفوس إلى جمال «الصور» العقلية (أو: المثل العقلية). بيد أن أفلاطون يجعل الفن في مرتبة ثانية بالنسبة إلى الحقيقة والخير، بل يؤكد أن الجمال لا يتفق مع الحق ومع الخير، لأنه يتجلّى في المحسوسات، والمحسوس عند أفلاطون في مرتبة دُنيا بالنسبة إلى المعمول الذي إليه يتتبّع الحق والخير. لكن أفلاطون في إدانته للفن بوصفه محاكاة، تردد بين التشدد والتساهل. ولقد كان الغالب على أحکامه عن الفن القسوة والتشدد، فإنه في محاورة «النومايس» قد طامن من حدة إدانته للفن وقال إنه *لهؤ* غير مؤذ.

وتلاه أرسطو طاليس فتنقض آراء أستاذه أفلاطون. إذ أشاد بالمحاكاة، وقرر أن الفن يحاكي الطبيعة كما تجلى وتظهر، لكن وفقاً لمعيار كلي عقلي. وهو يرى في المحاكاة وسيلة للتطهير (Katharsis) من الانفعالات الضارة ونوعاً من الدواء النفسي.

أخيراً نجد أفلوطين (٢٧٠ - ٢٠٥) يعود إلى أفلاطون فيؤكد أن الجمال هو في الصورة العقلية، ويؤكد أن الجميل هو المعمول المدرك في علاقته بالخير. إن الانتقال من الواحد إلى الآخر، والحد الأوسط الذي يفصله يتعرف الخير في الصورة العقلية والحب في الفكر) (أفلوطين: «التساعات» في التساع السادس، فصل ٧ بند ٢٢).

٤ - أمانويل كنت وعلم الجمال

ونستأنف القول فيما كنا بتصديه فنقول إن كتاب «نقد مملكة الحكم» لأمانويل كنت، الذي صدر سنة ١٧٩٠، كان دعامة قوية في بناء علم الجمال. وقد بدأ بأن قرر أن ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يتعرف جمال شيء ما. ولهذا فإن الحكم على الجمال حكم ذاتي، وهو يتغير من شخص إلى آخر، ولهذا فإنه يختلف عن الحكم المنطقي القائم على التصورات العقلية وهو لهذا ثابت لا يتغير. ومن هنا فإن الحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدعى الموضوعية، ولا الكلية. ورغم ذلك، فإنه لما كانت الشروط الذاتية لمملكة الحكم واحدة عند كل الناس، فإن من الممكن مع ذلك أن تتصف أحکام الذوق بصفة الكلية. ولهذا عرف كنت، الجمال بأنه «قانون بدون قانون»، وكأنما العقل (الإلهي) يحتوي على

أساس وحدة المتعدد» أما الجليل das Erhabene فهو العظيم الذي لا قرين له». والجلال شامل Totalität. والغاية التي يحيل إليها الجمال محاية باطنة في الشيء نفسه؛ ولا يفترض أية غاية يمكن تصورها خارج الشيء». ومن هنا فإنها «غاية بدون غاية». وملكة تمثيل الأفكار الجمالية هي العبرية. لكن العبرية هي من الطبيعة. إذن الطبيعة هي التي تكشف عن نفسها في الفن وبواسطة الفن. ولهذا ينبغي على الفن أن يتخد مظهر الطبيعة. ثم إن الجمال هو رمز الأخلاقية، لكنه ليس كذلك إلا من حيث أن الأخلاقية تحيل إلى الطبيعة.

ويلاحظ على كتاب كنت هذا أنه لم يستند إلى دعوة فنكلمن إلى التأمل في الآثار الفنية - واليونانية بخاصة - من أجل استخلاص نظريات في الفن. كذلك لا يستند إلى لستنج وسائر نقاد الفن المعاصرين له. والوحيد الذي يشير إليه بوضوح هو بيرك في كتابه «مقال في الجليل والجميل» (ظهرت الطبعة الأولى في سنة ١٧٥٦، وطبع طبعة ثانية أكمل من الأولى في سنة ١٧٥٧).

٥ - شلنجر وعلم الجمال

وتحت تأثير كنت، ألقى شلنجر محاضرات في فلسفة الفن، في عامي ١٨٠٢ - ١٨٠٣ لم تنشر إلا بعد وفاته في سنة ١٨٥٤، وذلك ضمن مجموعة مؤلفاته في الجزء الخامس الذي نشر في سنة ١٨٥٩هـ. لكن أجزاء منه نشرت حوالي سنة ١٨٠٢. وعنوان الكتاب: «فلسفة الفن». كذلك عالج شلنجر موضوعات علم الجمال في كتابه: «مذهب المثالية المتعالية» الذي ظهر سنة ١٨٠٠. وله أيضاً في علم الجمال كتاب «العلاقات بين الفنون التشكيلية وفنون الطبيعة» (سنة ١٨٠٧).

يقول شلنجر «إن كل إنتاج جمالي يبدأ من الفصل اللامتناهي جوهرياً بين نشاطين (هما: النشاط الداعي للحق، والنشاط اللاواعي للطبيعة - وهذا التمييز مأخوذ من معالجة كثت للفن في علاقته بالطبيعة) منفصلين في الإنتاجات الحرة. لكن لما كان من الضروري تخيل هذين النشاطين في الإنتاج بوصفه اتحاداً، فإن هذا الإنتاج يمثل لامتناهياً في شكل متباين. واللامتناهي الممثل في شكل متباين هو الجمال. فالطابع الأساسي لكل عمل من أعمال الفن، يشتمل على الخصائص السابقتين (أي المعنى اللامتناهي والمصالحة أو الإشباع اللامتناهي) بما إذن جمال،

وبدون الجمال لا يوجد عمل فني»^(١).

ويقول في موضع آخر: «إن نتاج الفن يتميز من النتاج العضوي خصوصاً بما يلي: (أ) النتاج العضوي يمثل، قبل الفصل، ما يمثله الإنتاج الجمالي بعد الفصل، ولكن يعود إلى الانحدار؛ (ب) الإنتاج العضوي لا يصدر عن الوعي، وتبعاً لذلك فإنه لا يصدر عن التناقض اللامتناهي الذي هو الشروة في الإنتاج الجمالي. وتبعاً لهذا فإن الإنتاج العضوي للطبيعة ليس بالضرورة جميلاً» (الكتاب نفسه، المجلد ٣، ص ٦٢١).

٦ - تأثير شلنجه في هيجل

واضح من هذه العبارات كيف أن هيجل - كما سترى في كتابنا هذا - قد تأثر بشلنجه. لكن، كما يقول بوزنكيت^(٢)، «من الصعب أن تقدر مقدار ما يدين به هيجل لشننج، أو إلى أي حد استمد كلاهما من مصادر مشتركة من بين معطيات علم الجمال. إن البحث الكبير في «فلسفة الفن» (شننج) لم ينشر^(٣) قبل وفاة هيجل؛ لكن من الممكن أن يكون قد سمع هذه المحاضرات، ومن المؤكد أنه سمع عنها، أو قرأها مخطوطة، حينما أقيمت على شكل محاضرات في سنة ١٨٠٢ وما تلاها. وكثير من الأفكار الواردة فيها كانت قد ذاعت في صفحات منتشرة وخطب وفي كتاب «علم الجمال» لهيجل لا يوجد إلا القليل جداً من الملاحظات والأفكار التي يمكن ألا يكون قد أوحى بها.. بأية طريقة شاذة أو سلبية - الملاحظات والنظريات التي نجدها عند شلنجه».

وملاحظة بوزنكيت هذه صحيحة في الجملة، لا في التفاصيل، في المعاني العامة لا في الشرح التفصيلي. ففيهات هيئات أن يرد كتاب هيجل الضخم في «علم الجمال» إلى هذا الموجز الغامض الذي هو كتاب «فلسفة الفن» لشننج. وللتقارن بين الآراء الأساسية عند كليهما.

(١) شلنجه: مجموع مؤلفاته ج ٣ ص ٦٢٠ - ٦٢١.

(٢) برنارد يوزنكيت: «تاريخ علم الجمال»، ص ٣١٨ - ٣١٩. لندن، سنة ١٨٩٢.

Bernard Bosanquet: A History of aesthetic.

(٣) إذ نشره ابنه في المجلد الخامس الذي يشمل مؤلفات شلنجه في عامي ١٨٠٢ - ١٨٠٣. Schelling, Sämmetische werbe, hrsq. un Friedrich an gust schelling. vol. V (1807-1807). stuttgart, 1859.

يرى شلنج أن الفن هو «التوحيد الكلي بين الواقعي والمثالي»؛ وهو يشارك الفلسفة في رفع تناقضات الظواهر؛ وهمما يلتقيان عند القمة النهائية؛ ولكن موقف الفن من الفلسفة هو موقف الواقعي من المثالي. وفلسفة الفن هي الهدف الضروري للتفكير الفلسفية.

أما هيجل فيرى أن الفن «بعيد جدأً من أن يكون الشكل الأعلى للروح (أو: العقل)؛ وهو يدعونا إلى التأمل الفكري. ويرى أن الجميل هو «المطلقاً» في الوجود الحسي، وهو التحقيق الواقعي للصورة المثلالية *Idee* في شكل الظاهرة المحدودة. وعلى العلاقة بين الصورة المثلالية والمادة يقوم التمييز بين الفن الرمزي، والكلاسيكي والرومنتيكي. في الفن الرمزي، وفيه انحصر الفن الشرقي، لا ينفذ الشكل نفوذاً تماماً في المادة. أما في الفن الكلاسيكي، وخصوصاً الفن اليوناني فإن المضمون الروحي قد نفذ تماماً في الوجود الحسي. إن الفن الكلاسيكي هو «أكمال مملكة الجمال». ولا يمكن أن يكون هناك ما هو أجمل منه. والفن الكلاسيكي ينحل إلى: سلبية في الأهاجي، هذا اللون الذي شاع في العالم الروماني الممزق، وإلى إيجابي في الفن الرومنتيكي في العصر المسيحي والفن الرومنتيكي يقوم على تغلب العنصر الروماني، وعلى عمق الشعور، وعلى عدم تناهي الذاتية إنه علو الفن على نفسه، لكن في شكل فتني. والجمال الرومنتيكي هو الجمال الباطن أو الروحي. ونسق الفنون (المعمار، النحت، الموسيقى، التصوير والشعر) يناظر أشكال الفن. ففن الشكل الرمزي هو المعمار، وفن الشكل الكلاسيكي هو النحت، وفنون الشكل الرومنتيكي هي التصوير والموسيقى والشعر. والشعر بوصفه أعلى الفنون يتصرف بكلية كل الأشكال. والفن الرومنتيكي ينحل هو الآخر، حينما ينفذ مضمونه، ولا بد بعد ذلك من نشوء شكل فتني جديد^(١).

والفن، عند هيجل، هو «العيان العيني وامتثال الروح المطلقة في ذاتها بوصفها المثل الأعلى». وللفن تاريخ مثالي يصدر عن «الفن الابتدائي» *Vorkunst*، الذي هو فن رمزي. وفي عرضه لتاريخ الفن وللعلاقات بين الفنون يتبع هيجل منهجه الدياليكتيكي.

وعلى العكس من ذلك يسلك شلنج، لأن المبدأ الجوهري الذي تقوم عليه

(١) أورفج: «موجز تاريخ الفلسفة»، ج٤، ص٩٦ - ٩٧. برلين سنة ١٩٢٣.

كل فلسفته هو مبدأ الهوية المطلقة. ولهذا نراه يرفض التمييز الحاد بين الجميل والجليل كما تصوره كنت، ويؤكد أن الجليل يشمل الجميل، كما أن الجميل يشمل الجليل. ويرى أن الفنون التشكيلية تمثل الوجه الواقعي لعالم الفن، بينما يرى في فن القول redende Kunst الوجه المثالي؛ وينبغي أن نرى في كل وجه من هذين الوجهين اللحظات (= العناصر الثلاث التي هي: الواقع، والمثالية، وعدم الاختلاف بينهما. ومن ثم فإنه يقسم الفن التشكيلي إلى: الموسيقي، والتصوير، والنحت، بينما يقسم فن القول إلى: الشعر الغنائي، والملحمي، والمسرحي^(١).

ولهذا يمكن حصر تأثر هيجل بشننج فيما يتعلق بنظرية الفن في الأمور التالية:

١ - تعريف الجمال بأنه الصورة المثالية Idee المتحقق فيما هو محسوس.

٢ - المبدأ الذي تقوم عليه كل فلسفة شلننج وهو أن المطلق das absolute هو المبدأ الذي يقوم عليه العالم.

٣ - الحقيقة الواقعية هي تاريخ وعي الروح بذاتها في المكان والزمان.

إن هذه المبادئ التي وضعها شلننج كانت الأفكار الحادية في علم الجمال عند هيجل. ولكنها كانت مجرد مبادئ فحسب، لم يطبقها شلننج على ما أبدعه الإنسان في كل تاريخه من آثار فنية. وإنما الذي طبقها هو هيجل، وتلك كانت المهمة العظيمة التي تولاها بقدرة فائقة استند فيها إلى اطلاعه الهائل على تاريخ فنون كل الشعوب في العالم، فضلاً عن الدراسات النقدية الفنية والأدبية.

(١) يمكن الرجوع إلى الدراسات التالية فيما يتعلق بعلم الجمال عند شلننج:

a) R. Zimmermann: Schellings philosophie der Kunst. wien, 1876.

b) A. Faggi: Schelling e la philosophie dell'arte Modena, 1909.

c)

Ch. N. Brnstiger: Kants ästhetik und schellings Kunst philosophie. Dissertation, leipzig, 1912.

d) A. Steinkruger: Die ästhetik der Musik bei schelling und Higel. Dissert. Bonn, 1927.

e) J. Eibelin: l'esthétique de scheilling, d'après la philosophie de l'art, paris 1934; l'esthétique de scheilling et l'allemande de Mme de stael. Paris, 1934.

ولقد قارن بوزنكيت بين شلنجم وهيجل من حيث طباع كليهما وما يترتب على ذلك في دراسة علم الجمال، فقال: «إن عبقرية وخلق هذين الرجلين كانا مختلفين جداً، ومناسبتين جداً لأن يكون أحدهما قبل الآخر. إن شلنجم في خير أحواله كان مستفيض الفكر لامع الإيحاء، ولا يستطيع هيجل أن يجاريه في هذا. لكن سرعان ما يجد القارئ أن شلنجم لم يكن مرشدًا أميناً: فقد كان قليل الصبر، غير متماسك المنطق، ساذج التصديق، غير صائب الحكم على الفن، ميالاً دائمًا إلى ما هو عاطفي وخرافي. أما هيجل فقد كان مثابراً، دؤوباً على العمل، منطقياً في تفكيره، رائعاً في حكمه على الفن حكماً سليماً ورجوليًّا، وفي الوقت نفسه كان متعاطفًا بل ومتخمساً تحت السطح. إنه يكره الخطابة، بينما كان شلنجم مولعاً بها؛ ويشعر القارئ بأنه مهما تكن سقطات هيجل فإنه كان دائمًا يقوم بمجهود صادق من أجل إدراك الجوهر وبلغ قلب الموضوع الذي يدرس. فإذا قدرنا الارتباط الوثيق المبكر بين هذين المفكرين العظيمين، والمدى الواسع الهائل للمادة الحديثة التي شاركا في ثرائهما، فيمكن أن يقال إنه بينما نحن نفضل هيجل على شلنجم، فيعود السبب في ذلك جزئياً إلى كون شلنجم ممثلاً خيراً تمثيل في هيجل»^(١).

٧ - كتاب

«محاضرات في علم الجمال»

لهيجل

وكتاب هيجل: «محاضرات في علم الجمال» نشر لأول مرة سنة ١٨٣٥ - ١٨٣٨ ، أي بعد وفاة هيجل بأربع سنوات. وقد أعده للنشر تلميذه Hotho على أساس:

(أ) المذكرات التي استعان بها هيجل في إلقاء محاضراته في الفترة من سنة ١٨٢٠ حتى سنة ١٨٢٩ . وهي مذكرات بعضها تام التأليف، وهذا يصدق على المقدمة، وبعضها الآخر وهو الأغلب تعليقات متتالية.

(١) برنارد بوزنكيت: «تاريخ علم الجمال»، ص ٣٣٤. لندن سنة ١٨٩٢.

(ب) المذكرات التي كتبها التلاميذ الذين حضروا هذه المحاضرات، وقد جمع هوتو عدداً وفيراً منها وقارنها وأكمل بعضها ببعض: كراسات ثلاثة مستمعين لمحاضرات سنة ١٨٢٦، وخمس كراسات لمحاضرات السنة الدراسية ١٨٢٨ - ١٨٢٩.

وإذن يمكن القول بأن كتاب «محاضرات في علم الجمال» ليس أغلبه بقلم هيجل نفسه، بل معظمها يستند إلى ما كتبه تلاميذه بحسب ما استطاعوا تسجيله وفهمه من محاضراته.

ولا يزال جزء كبير من هذه المواد بنوعيها محفوظاً حتى اليوم، ومنه نسخة مخطوطة بخط جيريهaim Griesheim، محفوظة في «مكتبة الدولة البروسية» في برلين تحت رقم Ms. Germ 4547 Preuss. Staatsbibliothek في برلين.

٨ - تحرير النص المنصور على يد هوتو

وهينرث جوستاف هوتو Heinrich Gustav Hotho ولد في ٢٢ مايو سنة ١٨٠٢ في برلين، وتوفي في ٢١ ديسمبر سنة ١٨٧٣ في برلين. وبعد أن درس القانون والفلسفة حصل على إجازة التدريس في الجامعة في سنة ١٨٢٧ من جامعة برلين، فعين بعد ذلك بعامين أستاذًا مساعدًا a.o. Prof. لتاريخ الفن في جامعة برلين. وقد ظلل في مادة تاريخ الفن من أتباع أستاذة هيجل. وله المؤلفات التالية:

١ - «دراسات تمهدية في الحياة والفن» سنة ١٨٣٥ Vorstudien für Leben und Kunst

٢ - «تاريخ التصوير في ألمانيا وهولندا»، في جزئين، سنة ١٨٤٢ - ١٨٤٣ . Geschichte der deutschen und niederländ. Malerei

٣ - «مدرسة التصوير المتأثرة بهوبيرت فان آيك»، في جزئين، سنة ١٨٥٥ . Die Malerschule Hubert van Eyck ١٨٥٨

٤ - لكن ربما كان فضلها الأكبر الذي يذكره له البحث الفلسفى هو نشرته لكتاب «محاضرات في علم الجمال» Volesungein über die Aesthetik لهيجل: الطبعة الأولى في ٣ أجزاء في برلين سنة ١٨٣٥ - ١٨٣٨؛ والطبعة الثانية في سنة ١٨٤٢ - ١٨٤٣.

٥ - «تاريخ التصوير المسيحي»، اشتوتجرت سنة ١٨٦٩ وما يليها *Geschichte der christlichen Malerei*

وواضح من هذا البيان أن هوتو كان خير من يضطلع بهذه المهمة: فقد كان تلميذاً مخلصاً لهيجل ومذهبه، وحضر محاضراته في علم الجمال ربما لعدة سنوات، وصار أستاذًا لهذه المادة في جامعة برلين. لكن السؤال هو: إلى أي مدى تصرف هو في المواد التي استعان بها؟ أما المقدمة أو «المدخل إلى علم الجمال» وتشمل من ص ٣٧ إلى ص ١٥١ (من طبعة Reclam)، اشتوتجرت سنة ١٩٨٩) فإن هيجل هو الذي حررها كلها بقلمه. ولهذا يتميز أسلوبها من أسلوب سائر الكتاب: إنه أسلوب هيجل الذي نجده في كتبه التي طبعها هو بنفسه إبان حياته. أما سائر الكتاب، ويمثل قرابة ٨٥٪ منه فهو مزيج من كلام هيجل كما أملأه على تلاميذه، ومن التعليقات التي كان هيجل يستعين بها في إلقاء هذه المحاضرات ومن عمل التحرير والربط والتنسيق، الذي قام به هوتو. «والدهش في هذا التحرير هو ليس فقط ما في النص النهائي من تناسب وسهولة في القراءة، بل وأيضاً هو عرض الأفكار دون تبسيط وسطحية وجواهر تفكير هيجل الذي تجلى بوضوح. ولهذا فإن النص يستحق الثقة الكاملة بالرغم من أنه ليس نصاً أصلياً صدر عن المؤلف مباشرة - كما قال رودجر بوبنر Rüdiger Bubner في مقدمته لنشرة ركلام (ص ٣١).

٩ - الاهتمام في العصر الحاضر

بكتاب هيجل في علم الجمال

وقد حظي هذا الكتاب باهتمام بالغ في العصر الحاضر، يدل عليه ثبت المؤلفات التي تناولته، والذي وضعه ف. هنكمان W. Henckmann في سنة ١٩٦٩، وأكمله بوبنر Bubner في مقدمة نشرة ركلام (ص ٢٨ - ٣٠).

ومن أبرز هؤلاء المفكرين الذين عنوا بعلم الجمال عند هيجل نذكر:

أ - جيورج لوکش^(١) Georg Lukacs في الكتب التالية:

a) *Théorie des Romans* (1914-1915), Berlin 1920.

(١) ونشر في Hegel-Studien رقم ٥، سنة ١٩٦٩.

مقدمة نشرة F. Bassenge لكتاب «محاضرات في علم الجمال»، (b)

برلين وقimar سنة ١٩٥٠؛ ط٢، فرانكفورت، سنة ١٩٦٦.

e) Die Eigenart des Aesthetischen, 2 Bde Berlin, 1963.

ب - فلتر بنيامين^(١) في كتابه: «منشأ التراجيديا الألمانية»، سنة ١٩٢٥.

ج - تيودور ف. اذورنو^(٢) Theodor W. Adorno في بحثه بعنوان: «المصالحة قهراً»، فرانكفورت سنة ١٩٦١؛ وكتابه «النظرية الجمالية» (ضمن مجموعة Schriften رقم ٧) فرانكفورت سنة ١٩٧٠.

د - هـ. كون H. Kuhn في بحثه بعنوان: «إتمام علم الجمال الكلاسيكي الألماني على يد هيجل»، وقد نشره ضمن كتابه: «كتابات في علم الجمال»، ميونيخ ١٩٦٦.

والثلاثة الأوائل وقفوا من علم الجمال عند هيجل موقفاً سلبياً نقدياً منتقداً عن اتجاههم الماركسي؛ أما كون Kuhn فقد عني ببيان أن علم الجمال عند هيجل هو أوج وكمال علم الجمال الكلاسيكي الألماني ذلك أن علم الجمال عند هيجل ينبغي أن يفهم ابتداءً من حصيلة العصر الشعري والفلسفية السابق عليه وعلى أنه نهاية وكمال هذا العصر. وهذه الفكرة ليست جديدة أبداً، إذ يمكن إرجاعها إلى هيجل نفسه، أو على الأقل تستخلص من موقف هيجل بوجه عام. وقد كان هذا هو رأي الجيل التالي لهيجل مباشرة. فإن ر. هايم R. Haym يرى أن علم الجمال عند هيجل «هو القمة والحكمة»، وهو الثمرة المنظمة للجهود التي بذلها لسنين، وفنكلمن وكنت، والجهود النقدية والتاريخية والفلسفية المنعكسة بملكة الجمال»^(٣).

(١) ناقد أدبي ومؤرخ وفيلسوف مجري، ولد في بودابست سنة ١٨٨٥، وتوفي فيها في ٤ يونيو سنة ١٩٧١، واشترك في ثورة بيلاكون الشيوعية في المجر، ولما أخفقت التجا إلى النمسا. وبعد من أكبر المفكرين الماركسيين.

(٢) Walter Benjamin: ناقد أدبي من أصل يهودي؛ ولد في برلين في ١٥/٧/١٨٩٢، وتوفي في Porv Bou (جبال البرانس) في ٢٦/٩/١٩٤٠.

(٣) عالم اجتماع وفيلسوف ألماني ولد في فرانكفورت - على - الماين في ١١/٩/١٩٠٣، وتوفي بالقرب من بريج (سويسرا) في ٦/٨/١٩٦٩.

وإلى جانب هذه الفكرة قامت فكرة أخرى مضادة أخذت على علم الجمال عند هيجل مغالاته في المعقولية Panlogismus، ويمثل هذا الاتجاه دانسل^(١) Th. W. Danzel.

وجاء لوتسه H. Lotze في كتابه «تاريخ علم الجمال في ألمانيا» (بنشرة ١٨٦٨ ص ١٢٥، ١٩٥) فقرر أن علم الجمال عند هيجل هو في جوهره تفصيل موسع لمذهب شلنجر.

ويعد فترة من الصمت حيال علم الجمال عند هيجل، استؤنف الاهتمام به. وتم ذلك في طريقين: الطريق الأول يحدد التطور المثالي المتعالي من كنت إلى فشته، ومن فشته إلى شلنجر، ومن شلنجر إلى هيجل. وعلى رأس من سلكوا هذا الطريق كان أستاذ الدراسات الهيجلية في ألمانيا ج. لسون G. Lasson. وعرض ذلك بعمق ر. كرونر في كتابه: «من كنت إلى هيجل» (في جزئين، توبنجن، سنة ١٩٢١ - ١٩٢٤).

وأما الطريق الثاني فقد سلكه دلتاي W. Dilthey في دراسات عديدة نشرت في «مجموع مؤلفاته» (الجزء الخامس، ليتسك - برلين سنة ١٩٢٤؛ الجزء السادس، ليتسك - برلين سنة ١٩٢٤).

ويعد هذا الاستعراض التاريخي لموقف بعض الباحثين من علم الجمال عند هيجل يخوضون كون Kuhn في بيان حقيقة علم الجمال عند هيجل فيعرض رأيه كما يلي:

- ١ - نحن نفهم تعريف الفن بأنه عرض الصورة المثالية Idee بشكل محسوس
 - بأنه خاتمة حركة في الفلسفة تربط ربطاً وثيقاً بين مشكلة المعرفة ومشكلة الوجود
 - هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى نفهم الفن بما يتجاوز الفن نفسه.
-
- ٢ - التقويم النظري الأعلى، الذي يقوم على أساس أن الفن هو عرض الصورة المثالية، يفهم بمعنى مزدوج. فال الفكر يضع نفسه، بوصفه الإدراك الأولي

(١) Th. W. Danzel: «Über den gegemartigen zustand der philosophie, der Rumb und ibre aufy abe, in: Gesammlte schriften, leipzig 1859, S. 48, 50; Über die asthetik der Hegelschen philosophie. Hamburg, 1844.

للصورة المثالية في المكانة التي يدعى بها الفن، ويدفع الفن إلى مكانة أدنى من الفكر.

٣ - وفي هذا الدفع بمكانة الفن يتجزء عن ذلك وجهة نظر وضعية للنظر إليه، وهي وجهة نظر علم الجمال عند هيجل.

ويفضل كون^(١) Kuhn هذه الأقوال في الصفحات من ٢٩ حتى ١٥٨.

وفي عرضنا لآراء هيجل في الجمال والفنون هاهنا آثرنا الإكثار من الترجمة المتصلة للنص الأصلي لكتاب «محاضرات في علم الجمال» لهيجل على التلخيص والتحليل، لسبعين:

الأول: الاستيعاب وتوفيه هذا الكتاب حقه من العرض المفصل؛

والثاني: مؤاتاة النص لفهم السهل، بعكس سائر كتب هيجل: فهذه صعبه العبارة، معقدة التركيب، موغلة في التجريد. وترجع هذه السهولة في فهم كتاب «محاضرات في علم الجمال» إلى الاعتبارات التالية:

١ - أنه تسجيل لمحاضرات أقيمت شفاهًا على الطلاب. والقول الشفاهي دائمًا أيسر عبارة من المكتوب الذي يتعمد المؤلف تأليفه بهدوء وتركيز وتألق.

٢ - أن الموضوع - وهو الفن - يتعلق بأمور جستية عينية، لا بمفهومات عقلية مجردة. ولهذا خلا الكتاب من ألاعب الفكر الملتوي الضارب في أدغال التجريد والتحليل.

٣ - أنه أكثر من مجرد الأمثلة والشواهد، فكان ذلك خير معوان على الفهم وأمنع حاجز عن الشroud في أتاوته المعقولات والمجزدات.

عبد الرحمن بدوي

باريس في ٢٢ مارس سنة ١٩٩٣

(١) هلموت كون: فيلسوف ألماني. ولد في لوين Luben (بمقاطعة سيلزيا) في ٢٢ مارس سنة ١٨٩٩. وعيّن أستاذاً للفلسفة في جامعة منشن (ميونخ). وكان اهتمامه الرئيسي الأول هو تعلم الجمال الفلسفي، فتناول الموضوعات التالية: مفهوم الرمز في علم الجمال الألماني، استقلال علم الجمال =

مراجع عن فلسفة الجمال عند هيجل

- Alfred Baeumler: *Hegels Aesthetik, unter einheit lichem Gesichtspunkte ausegewählec, eingeleitet und mit verbint. Teste versehen.* Mümchen, O. Beck, 1922, 249p.
- Helmut Kuhn: *Die vallenduny der Klassichen Aesthetik durek Hegel.* Berlin, Junker, 1931, Vf 123p.
- V. Basch: «Origine et fundements de l'esthétique de Hegel», in *Revue de Mét. et de Morale*, 1931.
- H. Zander: *Kunstphilosophie*, 1970.
- Jack Kaminmsky: *Hegel on art*, 1962.
- Pöggeler: *Hegels Kritik der Romantik.* Bunn, 1956.
- G. Verchi: *L'estetica di Hegel.* Milano, 1956.
- Chr. Helferich: *Kunst undr Subjectivitat in Hegels Aesthetik.* Kranberg. 1976.
- D. Henrich: «Zir Aktualitat von Hegels Aesthetik», in: *Hegelstudien*, Beikeft, 1974.
- A. Stoikov: «Hegel et le destin de l'art», in: *Hegel jahrbuch* 1971.
- P. szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, I, Frankfurt, 1974.
- F.D. Wagner: *Hegels Philosophie der Diektung.* Bonn, 1974.
- J. Kaminsky: *Hegel on ant. Interpretation of Hegels Aesthetics.* New York, 1962.

= كمشكلة فلسفية في العالم المعاصر، بعث علم الجمال الألماني من روح التزعة الإنسانية، تاريخية الفن، مشكلة تفسير العمل الفني وفي كتابه «الوظيفة الحضارية للفن» (في جزئين، برلين سنة ١٩٠٧ خلل مفهوم المحاثية في علم الجمال، ومفهوم الكمال في علم الجمال الكلاسيكي الإنساني. وأصدر بالاشتراك مع K. B. Gilbert كتاباً بعنوان *A History of Esthetics* (نيويورك، سنة ١٩٣٩). ومن ناحية أخرى عني بالبياتيفيزيا ومشاكل الوجود والعدم فكتب: «اللقاء على العدم» (توبينجن سنة ١٩٥٠) و«اللقاء مع الوجود» (توبينجن، سنة ١٩٥٤). ثم عاد إلى علم الجمال فأصدر كتابين: «أهمية و فعل العمل الفني» (منشن ١٩٦٠) و«كتابات في علم الجمال» (منشن، سنة ١٩٦٦) وهو الذي لخصنا منه ما أتينا على ذكره.

تمهيدات

- ١ -

تعريف علم الجمال

موضوع علم الجمال هو الجميل في الفن الذي يدعه الإنسان. ولهذا يمكن أن يسمى هذا العلم باسم «فلسفة الفن»، أو على نحو أدق: «فلسفة الفنون الجميلة».

فإن اعترض أحده قائلًا: إن هذا التعريف لموضوع علم الجمال من شأنه أن يستبعد الجميل في الطبيعة. أليس في هذا تحكم اعتباطي؟ يرد هيجل قائلًا: «صحيح أن لكل علم الحق في أن يحدد المدى الذي يشمله كما يريد، لكننا نستطيع أن نفهم هذا التحديد لعلم الجمال بمعنى آخر. ففي الحياة نحن قد اعتدنا أن نتحدث عن الألوان الجميلة، والسماء الجميلة، والسبيل الجميل، والأزهار الجميلة، والحيوان الجميل، بل والفتيات الجميلات. لكننا لا نريد هاهنا أن نخوض في مسألة معرفة بأي مقدار يمكن أن نعزّو صفة الجمال عن حق إلى هذه الموضوعات أو تلك، وبالجملة: هل الجمال الطبيعي يمكن أن يجعل في موازاة الجمال الفني؟ لكن من الجائز أن نقرر منذ الآن أن الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة، لأن الجمال في الفن يتولد، بل يتولد مرتين، من الروح؛ وبمقدار الروح وإبداعاتها أسمى من الطبيعة وتجلياتها، فكذلك الجمال الفني أسمى من الجمال في الطبيعة. بل لو غضبنا النظر عن المضمون، فإن الفكرة الرديئة، التي ربما تخطر ببال، هي أسمى من أي ناتج طبيعي، لأن في هذه الفكرة توجد دائمًا الروح والحرية» (هيجل: «علم الجمال» جا ص ٣٧ - ٣٨، Reclam).

وجواب هيجل لهذا يقوم على أساس مذهبه العام القائل بأن كل ما هو موجود معقول، وأن الطبيعة مظهر من مظاهر العقل في أدنى مستوياته في الوجود؛ ولهذا فكلما زاد تنصيب العقل - أو الروح وهمَا دائمًا بمعنى واحد عند هيجل - كان الموجود أفضل. ولهذا فإنه يرى أن الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة الجامدة، لأن الأثر الفني ينطوي على قدر أكبر من الروح، وبالتالي من الحرية، والروح والحرية هما أسمى ما في الوجود.

واللُّفْظ Aesthetik بالألمانية قد وضعه باومجارتэн Baumgarten لأول مرة، وأخذه من اللُّفْظ اليوناني Aisthesis (= الإحساس، العاطفة)، وجعله عنواناً لكتاب بعنوان Aesthetica (صدر في فرانكفورت في عامي ١٧٥٠ و١٧٥٩) بحث فيه في تكوين الذوق وتحليل ما هو الذوق الفتي. ثم استعمله كَثُرَ في «نقد العقل المحسن» بمعنى: الحساسية. لكنه استعمله بعد ذلك في كتابه «نقد الحكم» بمعنى: الحكم التقديرِيُّ الخاص بالجمال، ومنذ ذلك الحين صار هذا هو الاستعمال الوحيد؛ أي أن علم الجمال هو العلم الذي موضوعه هو الحكم التقديرِيُّ المتعلِّق بالتمييز بين الجميل والقبيح.

- ٢ -

إش كالات حول حقيقة الفن

- ١ -

هل الفن مظهر وإيهام؟

والناس يأخذون على الفن أنه مجرد مظهر لا يعبر عن ماهية، وأنه إيهام للمشاهد بما يقدمه من حِيل لخداع النظر أو السمع أو سائر الحواس.

وهيجل يرد على هذا قائلاً: «إن ما يوجه إلى الفن من ذم لأنه يحدث تأثيره بواسطة المظهر والإيهام إنما يكون وجيهًا إذا كان المظهر يعد شيئاً ينبغي إلا يكون. لكن المظهر جوهرى بالنسبة إلى الماهية. إن الحقيقة لن توجد إذا لم تظهر وتتجلى وإذا لم تكن مشاهدة من أحد، وإذا لم تكن من أجل ذاتها ومن أجل الروح بعامة. وإنن ينبغي إلا يوجه الذم لمجرد الظهور، وإنما للكيفية التي يتم بها الظهور

بواسطة الفن ابتناء تجسيد الحق في ذاته. أما إذا نعتنا هذه المظاهر - التي بها يتحقق الفن وجود تصوراته - بأنها أوهام، فإن هذا اللوم إنما يكون ذا معنى بالمقارنة مع العالم الخارجي للمظاهر ومادته المباشرة، وأيضاً بالنسبة إلى انفعالنا نحن وإلى عالمنا الباطن والمحسوس: العالم الخارجي والعالم الباطن - كلا الحالين، ونحن في حياتنا التجريبية، وفي حياة مظهرنا نحن تعودنا أن نمنح القيمة واسم الحقيقة الفعلية لما يتعارض مع الفن بدعوى أنه يعزوه مثل هذا الواقع وهذه الحقيقة. بيد أن هذا المجموع من العالم التجربىي الباطن والخارجي ليس هو عالم الحقيقة الواقعية وإنما نستطيع أن نقول عنه إنه مجرد مظهر ووهم خادع أكثر من الفن. ذلك أنه ينبغي أن نبحث عن الواقع الحق وراء الانطباع المباشر والموضوعات المدركة مباشرةً. وعلة ذلك هي أن الواقع الحق هو ما هو في ذاته ومن أجل ذاته، مع أعني جوهر الطبيعة وجواهر الروح، أي ما يستمر في الوجود في ذاته ولذاته، مع تجليه في المكان وفي الزمان، وهو بهذا واقع حقيقي. ومثل هذه القوة الكلية هو ما يصوّره الفن ويُظهره. صحيح أن هذا الواقع الجوهرى يظهر أيضاً في العالم الممتد - الباطن والخارجي - لكنه يكون مختلطًا مع عامة الظروف العابرة، ومشتقاً بواسطة الأحساس المباشرة، وخروجاً بأهواء أحوال النفس والعوارض، والطباخ - الخ. وإن الفن يستخلص من الأشكال الوهمية والكافحة في هذا العالم الناقص والمترافق: الحقيقة المتضمنة في المظاهر، ابتناء تزويدها بحقيقة واقعية أسمى تبعدها الروح نفسها. وهكذا فإن تجليات الفن ليست أبداً مجرد مظهر وهمية عامياً، بل هي تحتوي على حقيقة واقعية أسمى وعلى وجود أكبر حقيقة من الوجود المعتمد» («علم الجمال» ج ١ ص ٤٥ - ٤٦). Reclam.

وهكذا نرى هيجل يقلب الدعوى على أصحابها، دعوى أولئك الذين ينتعون الفن بأنه خداع وإيهام، لأنه مظهر وليس حقيقة واقعية. وحجته مستمدّة من صلب مذهبة المثالي الذي يرى أن العالم الخارجي المحسوس، بل والعالم الباطن المملوء بالانفعالات والأحوال العابرة - هو عالم الوهم؛ وأن العالم الحق هو عالم الماهيات والتصورات الفعلية. وواضح ما في هذا من تأثير أفلاطون، الذي كان يرى أن العالم المعقول، عالم الصور أو المثل العقلية، هو وحدة العالم الحقيقي، بينما العالم المحسوس هو عالم الوهم، وذلك في أسطورة «الكهف» الواردة في المقالة السابعة من محاورة «السياسة» (راجع كتابنا: «أفلاطون»).

وهذا التفسير - أو التبرير - يمكن قبوله بالنسبة إلى الفن المثالي الخالص، أي الذي يهدف إلى تصوير الأمثلة العليا، والماهيات العقلية، لا الفن الواقعي الذي يحاكي المحسوسات الطبيعية.

وهذا يقودنا إلى الإشكال الثاني وهو:

- ب -

هل الفن محاكاة؟

ونحن نعرف أن أرسطو في كتابه: «فن الشعر» (راجع ترجمتنا له، القاهرة ط ١٩٥٣) قد حدد مهمة الفن في المحاكاة.

ويبحث هيجل في قيمة هذه الدعوى فيقول: «إن الرأي الأكثر شيوعاً فيما يتعلق بالهدف الذي يستهدفه الفن هو أن مهمة الفن هي محاكاة الطبيعة... وتبعاً لهذا الرأي، فإن المحاكاة، أعني المهارة في تصوير الموضوعات الطبيعية بأمانة تامة كما تتجلى لنا - ستكون هي الغرض الجوهري من الفن، وحين ينبعج هذا التصوير الأمين فإنه يبعث فينا رضاً تاماً. وهذا التعريف لا يحدد للفن إلا الغرض الشكلي لإعادة ما هو موجود من قبل في العالم الخارجي، بالقدر الذي تسمح له بذلك وسائله، وتصوирه كما هو. بيد أن من الممكن أن نلاحظ فوراً أن إعادة التشكيل هذه هي عمل لا جدوى منه، لأن ما نشاهده ممثلاً ومصوراً في لوحات أو على المسرح أو على غير ذلك: من حيوان، ومناظر، ومواقوف إنسانية - نجده موجوداً بالفعل في بساتيننا، وفي بيوتنا أو فيما لدى أصدقائنا ومعارفنا. وفضلاً عن ذلك فإن هذا العمل العديم الجدوى يمكن أن يعدّ لعبة مدعية تظل في مستوى أدنى من الطبيعة بكثير؛ لأن الفن محدود في وسائل التعبير، ولا يستطيع أن ينبعج إلا أوهاماً جزئية لا تخدع إلا جسماً واحداً. ذلك لأنه إذا اقتصر الفن على الهدف الشكلي من المحاكاة الدقيقة فإنه لا يعطينا، بدلاً من الواقع وما هو حي، إلا صورة هزلية (كاريكاتير) من الحياة. ونحن نعرف أن الأتراك، شأنهم شأن كل المسلمين، لا يجيزون تصوير الإنسان أو أي كائن حي آخر.. جيمس بروس^(١)، إيان - رحلة في الحبشة لما

(١) رحالة اسكتلندي (١٧٣٠ - ١٧٩٤) قام من ١٧٦٨ إلى ١٧٧٢ برحلة استكشافية في الحبشة، واكتشف منابع النيل في العبše أي النيل الأزرق، ولكنه ظن أنه النيل الأصلي، وله في ذلك كتاب: «رحلات لاكتشاف نبع النيل» (لندن، سنة ١٧٩٠).

عرض على أحد الأتراك سمسكة مرسومة، فإنه أثار في نفسه الدهشة أولاً ثم تلقى منه بعد ذلك الجواب التالي: «إذا قامت هذه السمسكة، في يوم الحساب، وقالت لك: لقد جعلت لي جسماً، لكنك لم تجعل لي روحأ حية». فكيف تبرر سلووك إزاء هذه التهمة؟! كذلك ورد في السنة (النبوية) أن النبي قد رد على زوجته: أم حبيبة وأم سلمة اللتين حدثاه عن الرسوم في الكنائش في الحبشة: «أن هذه الرسوم ستشكوا صانعها في يوم الحساب».

«كذلك تورد أمثلة على أوهام تامة أحدثتها تصويرات فنية. فالعنيد الذي رسمه زوكسيس^(١) Zouxix قد استشهد بحكايته منذ العصر القديم على انتصار الفن والمحاكاة للطبيعة، لأن حمائم حية جاءت تنقره. ويمكن أن يُضيف إلى هذا المثال القديم مثالاً أحدث هو ننسناس بوتنر^(٢) Buttner الذي التهم لوحـاً من مجموعة ثمينة في التاريخ الطبيعي منها رسم خنفساء، لكن صاحبه عفا عنه لأنه بذلك برهن على براعة هذا الرسم. لكن في الأحوال التي من هذا القبيل ينبغي على الأقل أن نفهم أنه بدلاً من إطراء الأعمال الفنية لأن حمائم أو نسانيس قد خدعت بها، ينبغي أن نقول إن الفن، حين يقتصر على المحاكاة، فإنه لا يستطيع منافسة الطبيعة، وأنه يشبه الدودة التي تحاول بالزحف أن تحاكي فيلاً.

«في هذه المحاكيات المتفاوتة في المهارة، إذا ما قورنت بالنمذج الطبيعية، فإن الغرض الوحيد الذي يستطيع الإنسان أن يسعى إليه هو الللة الناشئة عن إبداع شيء يشبه الطبيعة. الواقع أنه يستطيع أن يُسرّ بأنه ينتج هو أيضاً، بفضل عمله ومهاراته، شيئاً مستقلاً عنه - لكن كلما كانت المحاكاة أشبه بالنموذج كان سروره وإعجابه أكثر ابتراداً إن لم تصبح أدعى إلى إثارة الملل والغثيان. وهناك صور يقال عنها، على سبيل الفكاهة، إنها من المشابهة مع النماذج بحيث تثير الغثيان. وكنت يسوق مثلاً على هذه المتعة التي يستشعرها الإنسان أمام المحاكيات، وهو: لو أن إنساناً برع في محاكاة غناء العندليب، كما يحدث هذا أحياناً، فإننا سرعان ما نمل؛ فمعنى ما اكتشفنا أن الذي فعل ذلك إنسان، فإن الغناء يبدو لنا مملأً؛ إننا حيث لا نرى في ذلك إلا عملاً مصطنعاً، ولا نعده عملاً فنياً، ولا انتاجاً للطبيعة

(١) رسام يوناني عاش في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد، ويعد من رواد رسم اللوحات، وقد صنعت كلها، وكان ذا مكانة رفيعة عند القدماء.

(٢) اسم خادم كان عند العالم الطبيعي الشهير لئيه Linné (١٧٠٧ - ١٧٧٨).

حرزاً؛ ذلك أننا نتوقع شيئاً آخر من القوى المنتجة الحرة التي للإنسان؛ ومثل هذه الموسيقى لا تؤثر فينا إلا بالقدر الذي به، وقد انبثقت من الحيوية الخاصة بالعتدليب دون أي قصد، فإنها تشبه التعبير عن العواطف الإنسانية. ومن ناحية أخرى فإن هذه المتعة التي نشعر بها من المحاكاة لا يمكن أن تكون إلا نسبية، والأولى بالإنسان أن ينشد المتعة فيما يستخلصه من أعماق نفسه. وبهذا المعنى فإن أتفه اختراع صناعي له قيمة أكبر ويجدر بالإنسان أن يفخر بأنه اخترع المطرقة، والمسمار، الخ أكثر من أن يفخر بأنه انتزع روانع من المحاكيات. إن السعي لمنافسة الطبيعة بمحاكاتها على نحو مجرد هو عمل مغتصب يمكن أن يقارن بعمل إنسان تمرّن على الرمي بحبات من العدس من خلال ثقب صغير دون أن يتحقق في ذلك أبداً. وقد أعطاه الاسكندر الأكبر، الذي قام بذلك الرجل بعمل ذلك أمامه، قدحًا من العدس، ثمناً لهذه المهارة التي لافائدة منها ولا معنى لها.

«ولما كان مبدأ المحاكاة مبدأً شكلياً خالصاً، فإننا متى ما اتخذناه غاية للفن فإن الجمال الموضوعي يختفي في الحال، لأننا في هذه الحالة لا نسعى لنشدانا ما نريد محاكاته، وإنما نسعى فقط إلى محاكاته بدقة. ويصبح موضوع ومضمون الجمال أمراً على سواء. لكن إذا تحدثنا عن الجميل والقبيح فيما يتعلق بالحيوانات، والناس، والبلاد، والأفعال، والأخلاق فإننا ندخل معياراً لا يتناسب حقاً إلى الفن، لأننا لم ندع له أية وظيفة أخرى غير المحاكاة المجردة. وإذا ما أعزز المعيار الذي يمكن من اختيار الموضوعات وتقسيمها إلى جميلة وقبيحة، فإننا نلتجأ إلى الذوق الذاتي، الذي لا يستطيع أن يقرر أية قاعدة ولا يمكن المشافهة فيه. والحق أننا إذا اعتمدنا، في اختيارنا للموضوعات التي ينبغي عرضها، على ما يعتدّ الناس جميلاً أو قبيحاً، وبالتالي جديراً بأن يعني به الفن، فإن جميع دوائر الموضوعات الطبيعية تكون متاحة دون أن تبقى واحدة منها بدون من يعجب بها. فمثلاً بينبني الإِنسان نجد أنه إن لم يكن كل زوج يعجب بزوجته فعلى الأقل كل عريس يعجب بعروسه - وأحياناً مع استبعاد كل فتاة أخرى؛ ولا يوجد قاعدة ثابتة عند الذوق الذاتي لهذا الجمال، وبهذا يفوز كل طرف بالسعادة. فإذا انتقلنا إلى خارج الأفراد وأذواقهم الخاصة إلى ذوق الأمم، لوجدنا أن هذا أيضاً في غاية الاختلاف والتعارض. وكم سمعنا أن جميلة أوروبية لم تعجب رجلاً صينياً أو من قبائل الهنوت، وذلك لأن تصور الرجل الصيني للجمال يختلف عن تصور

الزنجي، وتصور هذا للجمال يختلف عن تصور الرجل الأوروبي، الخ.. ونحن إذا تأملنا الأعمال الفنية للشعوب غير الأوروبية فإننا نجد أن تصويراتهم للالله، مثلاً، وهي قد ابنت من خيالهم على أنها في غاية السمو - نقول إننا مع ذلك نجدها في غاية البشاعة، كما نشعر بأن موسيقاهم ترن في آذاننا كأسوا نشاز، بينما هم من جانبهم يشعرون أن تماثيلنا المنحوتة وتصاويرنا وموسيقانا هي خالية من المعنى أو قبيحة.

فلنفرض أن الفن ليس له مبدأ موضوعي، وأن الجمال يبقى خاضعاً للذوق الذاتي والخاص، فإننا سترى ذلك أنه، حتى من وجهة نظر الفن نفسه، فإن محاكاة الطبيعة، التي بدت أنها مبدأ كلّي في نظر بعض العقول الكبيرة - هي أمر غير مقبول، على الأقل في شكلها العام المجرد كل التجريد. ولنستعرض مختلف الفنون: إذا كان التصوير والنحت يحاكيان موضوعات تبدو مشابهة لموضوعات طبيعية أو نمطها مستعار في جوهره من الطبيعة، فإن من المسلم به، في مقابل ذلك، أنه لا يمكن أن نقول عن المعمار، الذي يكون مع ذلك جزءاً من الفنون الجميلة، ولا إيداعات الشعر بالقدر الذي لا تكون به مجرد أوصاف، تحاكي أي شيء في الطبيعة. وإنما سنضطر، في الحالة الأخيرة [الشعر] إذا أردنا أن نطبق هذا المبدأ إلى تحايا لات كبيرة وإلى اخضاع إلى كثير من الشروط، وإلى إرجاع ما اعتدنا أن نسميه: حقيقة إلى مجرد الاحتمال. لكن مع الاحتمال ندخل من جديد في صعوبة كبيرة إذ كيف نحدد ما هو محتمل وما هو ليس بمحتمل؟ دون أن نحس أننا لا نريد ولا نستطيع أن نستبعد نهائياً من الشعر كل ما يتضمنه من تخيلات خرافية كلها من نسج الخيال الممحض والهوى.

«ولهذا كله ينبغي على الفن أن يتخد له مهمة أخرى غير المحاكاة الشكلية للطبيعة. وفي جميع الأحوال، فإن المحاكاة لا يمكن أن تنتج إلا رواية صناعية آلية، لا رواية من الفن» (ج1 ص ٩٠ - ٩٥ طبعة Reclam).

- ج -

إثارة المشاعر

ومن ثم ينبغي أن نتساءل: ما هي مهمة الفن؟

وفي هذا الصدد يخطر بالبال الرأي المعتاد الذي يقول إن مهمة الفن والغاية منه أن يُحضر للجنس وللشعور وللإنفعال كل ما يحدث في روح الإنسان. إن على الفن أن يحقق فيما معنى العبارة المشهورة التي تقول: «أعتقد أنه لا شيء إنسانياً غريب عنني»^(١). وعلى هذا فإن الغاية من الفن هي إيقاظ كل المشاعر الخاصة والوتجدات من كل نوع وإشاعة الحياة فيها، وملء القلب، وأن يجعل الإنسان، المتتطور وغير المتتطور، سيعيش بكل ما يعج به صدره في أعماقه وفي إمكاناته وجوانبه، وكذلك سمو ما هو نبيل وخلال وحق ابتعاد الاستمتعان به. وكذلك على الفن أن يجعلنا ندرك البؤس والشقاء، والشر والتسلق، وكل ما هو مروع ومخيف. إن على الفن أن يتناول كل هذه الثروة المتعددة التواحي، ابتعاد إكمال تجربتنا الطبيعية في حياتنا الخارجية، وبالجملة كل تلك الوتجدات من أجل إيقاظ شعورنا.

وهذه الإثارة للمشاعر في الإنسان لا تتم في التجربة الواقعية، بل عن طريق الوهم، من حيث أن الفن يجعل محل الواقع انتاجاً خادعاً، وإمكان هذا الخداع عن طريق الوهم الذي يحدثه الفن إنما يقوم على أساس أن كل واقع عند الإنسان لا بد أن يمر بوسط العيان والامتثال، ومن خلال هذا الوسط ليفي في الشعور والإرادة. وهنا يستوي أن يأخذه الواقع المباشر الخارجي، أو أن يتم ذلك بطريق آخر، أعني عن طريق الصور، والعلامات، والإدراكات التي يحتويها الواقع ويعبر عنها. إن في وسع الإنسان أن يمثل أشياء ليست واقعية، كما لو كانت واقعية. ويستوي حينئذ عند الشعور أن يكون الموضوع موجوداً في الواقع أو غير موجود، ما دام يثير فينا مشاعر الغضب، أو الكراهة، أو التعاطف، أو القلق، أو الخوف، أو الحب، أو الانتباه أو الإعجاب، أو الشرف.

وهذه الإثارة للمشاعر عن طريق حضور خارجي خادع هي القوة الحقيقة الممتازة التي للفن. لكن ما يفعله الفن على هذا النحو من خير أو شر في المشاعر وفي التصور، فإن مهمته هذه مهمة شكلية.

(١) هذه العبارة قالها الشاعر المسرحي اللاتيني تيرانس Térence (١٥٩ - ١٩٠ ق.م.) في مسرحية: «جلاد نفسه»، الفصل الخامس، البيت رقم: ٧٧.

الغرض الجوهرى الأسمى

لكن الفن بتناوله لكل هذه الموضوعات والأفعال يجعل هذه في تعارض وتدخل وتناقض، ويزيل بعضها بعضاً. نعم إن الفن من هذه الناحية يفضي إلى تضليل تناقض المشاعر والوجدانات، كما أنه يواصل سفسطة السوفسقين وشكوك الشراك.

وهذا يدعونا إلى السعي إلى هدف أسمى وأكثر عموماً. فكما أننا نجعل من أهداف حياة الناس في مجتمع وفي الدولة أن توحد كل القوى الإنسانية وكل القوى الفردية في كل جانب وفي كل اتجاه، فإن هناك سؤالاً حول: ما هي الوحيدة المنشودة، وما هو الهدف الذي ينبغي السعي إليه من هذا التوحيد؛ وبالمثل ينبغي أن يكون الأمر بالنسبة إلى الفن، أعني أن علينا أن نحدد الهدف التوحيدى في الفن ، الهدف الجوهرى .

يبدو لأول وهلة في التفكير أن هذا الهدف هو أن مهمة الفن هي كبح وحشية الشهوات.

وهنا ينبغي أن نبحث: كيف يمكن إزالة التوحش، وكبح الغرائز والميول والوجدانات، وتربيتها؟ إن الوحش يجد أصله في الشهوة المباشرة الأنانية وفي الغرائز، التي لا تسعى إلا إلى إشباع شهوتها. والشهوة تكون أشد توحشاً واستبداداً كلما استولت وحدها على جماع الإنسان بحيث لا يمكن أن تفصل عنه. وفي هذه الحالة يقول الإنسان: «إن الوجودان أقوى متي أنا». إن الوجودان يستولي حينئذ على الذات بحيث لا تكون للإنسان إرادة خارج هذا الوجودان.

والفن يخفف من قوة الوجودان هذه، لأن الإنسان حينئذ يتأمل في غرائزه وميوله، وبينما هي تمزقه فإنه يراها حينئذ خارج ذاته، وما دامت قد صارت بمثابة موضوعات، تجاهه، فإنه يشعر نحوها بالحرية.

ثم إن الفن، من ناحية أخرى، يعظ الإنسان *belehren*. وفي هذا يقول هوراس: «إن الشعراء يريدون الإفادة والإمتاع» وهذا الغرض من الفن إنما يتحقق بأن ينفذ المضمون الروحي الجوهرى في الوعي عن طريق الأثر الفنى. ومن هذه

الناحية يمكن القول بأن الفن كلما سما، كان يحتوي على مضمون أكبر وكان هذا معيار قيمته، سواء كان المعبر عنه مطابقاً أو غير مطابق. وفي الواقع أن الفن هو أول معلم للشعوب» (ج ١ ص ١٠٢، طبعة Reclam).

الاستنباط التاريخي

للمفهوم الحقيقى للفن

ولتحديد مفهوم الفن من حيث ضرورته الباطنة، يقوم هيجل باستعراض تاريخي لنظرية الفن عند كنط Kant، وشلر Schiller، وفنكلمن Winkelmann، وشنلنج Schelling.

أ - فأما كنت فقد تناول موضوع الجمال في كتابه: «نقد ملكة الحكم» إذ تناول بالبحث ملقة الحكم في الجمال وفي الالاهوت. لكنه تناول الموضوعات الجميلة في الطبيعة والفن، ونواتج الطبيعة المطابقة للأغراض من ناحية مفهوم ما هو عضوي وحيي، ونظر إليه فقط من ناحية التأمل الذي يحكم حكمًا ذاتياً. ذلك أن كنت يعرف ملقة الحكم بوجه عام بأنها «القدرة على إدراك الخاص من حيث هو مندرج تحت العام»، وينتت ملقة الحكم بأنها تتأمل «فقط حين يكون الخاص مُعطيًّا، وعليها أن تعتبر عن العام حيئًّا». ومن أجل هذا تحتاج إلى قانون، إلى مبدأ، تعطيه هي لنفسها بنفسها، وهذا القانون هو في نظر كشت «المطابقة للغرض» Zweckmässigkeit. وكانت يتصور الحكم الجمالي (الحكم على ما هو جميل) بأنه لا يصدر عن العقل بما هو عقل، ولا على أنه يصدر عن العيان الحسي وما فيه من تعدد واختلاف. وتبعاً لمذهبة هذا فإنه يحدد موضوع الجمال على النحو التالي:

١ - فهو يميز أولاً بين موضوع الشهوة، وموضوع الجمال. فال الأول هو الناتج عن الحاجة الحسية، الحاجة إلى الامتلاك أو إلى الاستعمال، فلا يكون للشيء قيمة إلا من حيث هو يشبع هذه الشهوة الحسية. أما موضوع الجمال فيظل بعيداً عن تناول الملك أو الاستعمال، ويبقى قائماً على حياله، والغرض منه يبقى في داخله. ويرى هيجل أن هذا رأي مهم.

٢ - وكنت يقول إن الجميل يجب أن يكون أمراً لا مفهوم له، أي لا يخضع

لأية مقولات العقل، بل هو موضوع امتناع عام. ولتقدير ما هو جميل لا بد من روح مثقفة. والإنسان بما هو إنسان يغدو ويروح ليس له حكم على الجميل، لأن هذا الحكم يقتضي الصدق الكلبي. أما الجميل، فعلى العكس، يجب أن يعتبر إمتاعاً كلياً.

٣ - وثالثاً ينبغي ألا يكون للجميل غرض مطابق لحاجة أو منفعة.

٤ - ورابعاً يجب أن يعترف بأن ما هو جميل هو بالضرورة ممتع.

ب - أما شلر فيقول عنه هيجل إن علينا أن نقر بأنه كان ذا فضل عظيم في اختراق ما اتسم به تفكير كنت من ذاتية وتجريد، وبأنه تجاسر على محاولة إدراك الوحدة والمصالحة على أنها هي الأمر الحق، وتجاسر على تحقيق ذلك بالفن.

يقول هيجل: «إنه رجل مزود في وقت معًا بإحساس فني كبير وبروح فلسفية عميقа هو الذي كان أول من نهض ضد هذا القبول للانهائية المجردة للتفكير، وللواجب من أجل الواجب^(١)، وللذهن العديم الشكل الذي يرى في الطبيعة والواقع، وفي حياة الحواس والعواطف حاجزاً تجب إزالته» وطالب بالشمول والمصالحة، قبل أن تقر الفلسفة بضرورتها. لقد كان شلر الفضل العظيم في التغلب على الذاتية والتجريد الكائنين في تفكير كنت، وفي محاولة أن يتصور بالفكر وأن يحقق بالفن الوحدة والمصالحة *Versöhnung* بوصفها التعبير الوحيد عن الحقيقة. وشنلر، في تأملاته الجمالية، لم يقتصر على الفن ومضمونه دون أن يهتم بعلاقاته مع الفلسفة بالمعنى الدقيق. لكنه، بعد أن برر اهتمامه بالفن عن طريق مبادئ فلسفية، وصل إلى نتائج مكتبه من الذهاب حتى عمق الطبيعة ومفهوم ما هو جميل بل يلوح إنه، خلال فترة معينة من نشاطه، اهتم بعلاقاته مع الفكر، على نحو أكثر مما يقتضيه الجمال الساجي للأثر الفني. وفي أكثر من قصيدة من قصائده نجد تأملات مجردة عن قصائده، بل ونجد اهتماماً بالمفاهيم الفلسفية. ولقد أخذ عليه ذلك؛ خصوصاً من أجل إبراز نزاهة موضوعية جيته Goethe الذي لم يحفل بأي مفهوم (فلسفي). لكن من هذه الناحية فإن شلر، من حيث هو شاعر، لم يفعل إلا أنه دفع جزيته لعصره، وغلطته - إن كانت هناك غلطة - تشرف هذه الروح العميقه السامية، وهي في صالح العلم والمعرفة.

(١) راجع في كتابنا: «الأخلاق عند كنت» ما قاله شلر ساخراً من فكرة الواجب عند كنت.

«من ناحية أخرى يلاحظ أن هذا التيار العلمي نفسه كان قد صرف جيته عن ميدانه الخاص، أي عن الشعر. لكنه بينما غاص شلر في استكشاف الأغوار الباطنة للروح، فإن ميول جيته حملته نحو دراسة الجانب الطبيعي للفن، نحو الطبيعة الخارجية، نحو الكائنات العضوية النباتية والحيوانية، والبلورات، وتكوين السحب، والألوان. وجيته قد وجه إلى هذه الدراسة العلمية عقله الكبير الذي بذل غاية وسعه. في هذه الميادين، إلى نبذ النشاط الخالص للذهن مع ما ينجرُ إليه من أخطاء، بنفس المقدار الذي به اهتم شلر باعلان شمول الحرية الحر، في مقابل الكيفية التي بها الذهن تصور الإرادة والتفكير. إن سلسلة من أعمال شلر قد استلهمت هذا المفهوم لطبيعة الفن، ومن بين هذه الأعمال يبرز في المقام الأول كتابه «رسائل في التربية الجمالية». وفيها يبدأ شلر من وجهة النظر التي تقول إنه يوجد في كل إنسان فرد جرثومة الإنسان المثالي. إن هذا الإنسان الحق إنما يتصور وجوده في الدولة التي تكون الشكل الموضوعي، العام، القانوني إن صع هذا التعبير هنا، الذي يجمع ويوحد معاً الذوات الفردية، على الرغم من الفوارق العديدة التي تفصل بينهم وإن الوحدة بين الإنسان في الزمان وبين الإنسان في الفكر يمكن أن تتحقق على نحوين: من ناحية، الدولة بوصفها تصوراً عاماً لما هو أخلاقي، وفقاً للقانون (أو: للحق). وللعقل، يمكنها أن تلغى كل تجسدهما الفردانية؛ ومن ناحية أخرى، يمكن الفرد أن يسمو إلى ما هو عام، ويمكن الإنسان في الزمان أن يقتني صفات البالية بأن يصير إنسان الفكر. والعقل يقتضي الوحدة بما هي وحدة، أعني ما هو كلي شامل للجنس، بينما الطبيعة تريد التنوع والفردانية، وكل واحد من هذين الاتجاهين يسعى إلى جذب الإنسان إلى ناحيته. وأمام النزاع القائم بين هاتين القوتين، فإن التربية الجمالية تقوم بفرض وساطتها، لأن غرضها، في رأي شلر، هو أن تعطي للميول والعواطف والدّوافع توكيلاً يجعلها تشارك في العقل، بحيث يتجرد العقل والروحانية من طابعها المجرد ابتعاداً الاتحاد بالطبيعة بما هي كذلك، للإثراء من لحمها ودمها. وهكذا ينظر إلى الجمال على أنه ناتج عن انصهار المعقول في المحسوس، لأن هذا الانصهار - في رأي شلر - هو الواقع الحق. وبوجه عام، نحن نجد هذه الفكرة في «اللطف والمهابة»، حيث يمدح خصوصاً النساء اللواتي يجد في خلقهن ذلك الاتحاد العميق بين الطبيعي والروحي، وكذلك نجد هذه الفكرة في قصائده.

«وهذا الاتحاد العميق بين العام والجزئي، بين الحرية والضرورة، بين الروحي والطبيعي، والذي فيه رأى شيلر مبدأ الفن وماميته، ويسعى دائمًا لتحقيقه بواسطة الفن والتنشئة الجمالية - قد صار بعد ذلك، من حيث هو فكرة، مبدأ المعرفة والوجود، إذ أعلنت الفكرة أنها هي الحق والواقع إلى أعلى درجة. وكان من نتيجة هذا التطور محاولة شلنخ Schelling اتخاذ وجهة النظر المطلقة في العلم؛ وإذا كان الفن قد بدأ يؤكد طبيعته وقيمة الخواصتين بالنسبة إلى المصالح العليا للإنسان، فقد صرنا الآن نملك مفهوم الفن، وصرنا نعرف مكانته في العلم وتحديده السامي الحقيقى. ولن تطلبوا هاهنا عند بعض الأخطاء التي اعتبرت وجهات النظر في هذا الموضوع. وكان فنكلمن Winkelmann من قبل قد استشعر، وهو يتأمل الأعمال الفنية التي خلفها العصر القديم (اليوناني والروماني) - حماسة مكتبه من أن يدرج في دراسة الأعمال الفنية معنى جديداً، وذلك بإبعادها عن الأحكام القائمة على الغائية الوضعية وعلى المهارة في المحاكاة، ودعا ذلك إلى لا ينshed في الأعمال الفنية وفي تاريخ الفن - إلا فكرة الفن. وينبغي أن نعد فنكلمن واحداً من أولئك الذين استطاعوا أن يضعوا تحت تصرف الروح (أو: العقل)، في ميدان الفن، عصواً جديداً ومنهجاً جديداً للبحث. لكن تأثيره كان بدرجة أقل فيما يتعلق بنظرية الفن والمعرفة العلمية» (ج1 ص ١١٥ - ١١٨ نشرة .(Reclam

السخرية والنزعه الرومنتيكية

ويتابع هيجل استعراضه التاريخي لآراء الباحثين في علم الجمال من فلاسفة وشعراء ونقاد، فيتناول آراء الآخرين أو جست وفلهم فون اشليجل وفريدرش فونا اشليجل. فلاحظ أولاً قلة بضاعتها من الفلسفة، ويرى أنهم إنما برعوا في النقد الأدبي والفنى، وأنهما انساقاً في جدل بارع ضد وجهات النظر السائد، وأدخلوا في كثير من فروع الفن معياراً جديداً للحكم ووجهات نظر أسمى من تلك التي هاجماها.. لكن نقدهما كان يعززه السند الفلسفى العميق، ولهذا كان معيارهما غامضاً ومتربداً، حتى إن أحکامهما اتسمت أحياناً بالنقص، وأحياناً أخرى بالإفراط. وعلى الرغم من أن لهما فضلاً عظيماً في بعث دراسة أعمال فنية قديمة ازدراها عصرهما وعاملها باحتقار، مثل التصوير الإيطالي والهولندي القديم، وملحمة «نيبلونجن Nibelungen»، الخ أو جهلها أهل عصرهما مثل الشعر الهندي

والأساطير - فإنهما - في رأي هيجل - قد أخطأ حين نسبا إلى هذه الأعمال قيمة مبالغأ فيها، وذلك حين أعجب بأعمال تافهة مثل كوبيديات هولبرج^(١)، Holberg وكذلك حين نسبا قيمة عامة إلى ما ليس له إلا قيمة نسبية، أو حين تحمسا لاتجاهات زائفة أو وجهات نظر ثانوية تماماً، ومع ذلك نعتها بأنها أسمى تجليات الفن.

«وهذا التيار، وخصوصاً أفكار فريدرش فون أشليجل، هو الذي ولد «السخرية» Ironi بأشكالها المتعددة. وقد وجدت السخرية في أحد جوانبها، تبريراً أعمق في فلسفة فشهته Fichte، بالقدر الذي به طبقت مبادئ هذه الفلسفة على الفن. إن أشليجل وشلنج قد اتخذ كلاهما نقطة ابتدأ بها من فشهته: شلنج من أجل تجاوزها، وأشليجل من أجل تبنيتها بطريقته الخاصة ثم التخلص منها فيما بعد. وفيما يتعلق بالروابط الأولى بين أقوال فشهته وأحد تيارات السخرية، حسبنا أن نذكر أن فشهته رأى في «الأنـا» Das Ich، «الأنـا» المجرد الشكلي، المبدأ المطلق لكل معرفة، ولكل عقل، ولكل علم. وهكذا صَوْر «الأنـا» على أنه بسيط في ذاته؛ وهذا يتضمن، من ناحية، إنكار كل خصوصية، وكل تحدّد، وكل مضمون (لأن كل الأشياء ستفوض في هذه الحرية وهذه الوحيدة المجردين)؛ ومن ناحية أخرى، كل مضمون لا قيمة له بالنسبة إلى «الأنـا» إلا بالقدر الذي به يوضع ويقدم بالأـنا. كل شيء لا يوجد إلا بالأـنا، وكل ما هو موجود بالأـنا يمكن أيضاً أن يقدم بواسطة الأنـا.

«وطالما تمسك المرء بهذه الأشكال الخاوية تماماً، والتي تجد أصلها في مطلق «الأنـا» المجرد فلا يبدو أن لأـي شيء قيمة ذاتية، بل قيمته هي فقط تلك التي تطبعها فيه ذاتية «الأنـا». لكن لو كان الأمر كذلك، فإن «الأنـا» يصبح هو السيد والسلطان المتحكم في كل شيء، ولا يوجد شيء، لا في الأخلاق، ولا في القانون، ولا فيما هو إنساني أو إلهي، ولا فيما هو دنيوي أو مقدس - إلا ويجب أن يضيعه «الأنـا» ولا يمكن أن يزول إلا بواسطة «الأنـا». ولهذا فإن كل ما يوجد في ذاته ولذاته ليس إلا مظهراً؛ والأشياء بدلاً من أن تحمل حقيقتها وواقعيتها في داخل ذاتها، فإنها لا تملك إلا المظهر الذي تتلقاه من «الأنـا»، وقد أسلمت إلى

(١) لردفنج فون (١٦٨٤ - ١٧٥٤) : شاعر دانمركي، له مسرحيات هزلية لا تزال تعمل حتى اليوم.

قوته وهواء. والإثبات والسلب يتوقفان تماماً على هوى «الأنما» بوصفه «أنا» مطلقاً.

«وفضلاً عن ذلك فإن الأنما فرد جسدي، فقال، وحياته تقوم في تكوين فردانيته من أجل نفسه ومن أجل الآخرين، والتعبير عنها وتركبها. وكل إنسان، طالما كان حياً، يعمل على تحقيق ذاته وهو يحقق ذاته. وهذا المبدأ، إذا ما طبق على الفن، معناه أن الفنان يجب أن يعيش فناناً، وأن يهب حياته شكلاً فنياً. لكنني، بحسب هذا المبدأ، أعيش فناناً إذا كانت كل أعمالي، وكل تعبيراتي، من حيث هي تتعلق بمضمون ما، ليست بالنسبة إلى إلا مظاهر، ولا تتعلق إلا الشكل الذي يفرضه عليها قوتي أنا. ويترتب عن هذا أنني لا أستطيع أن آخذ مأخذ الجد هذا المضمون، ولا التعبير عنه وتحقيقه، لأننا لا نأخذ مأخذ الجد حقاً إلا ما له أهمية جوهرية، وما هو ذو معنى، مثل: الحقيقة، الأخلاق، الخ، أي مضموناً له عندي، بما هو كذلك، قيمة جوهرية، بحيث أصبح جوهرياً أنا أيضاً، بالقدر الذي به أغوص في هذا المضمون، وأجعل نفسي في هوية معه بكل علمي وكل نشاطي. فإذا اتّخذ الفنان وجهة النظر هذه عن «الأنما» الذي يضع كل شيء ويقضى على كل شيء، وبالنسبة إليه لا مضمون هو مطلق أو يوجد لذاته - فلن يبدو في نظره شيء ذا قيمة جادة، لأن شكلية «الأنما» هي الأمر الوحيد الذي يعزز إليه قيمة. أجل، للآخرين أن يأخذوا مأخذ الجد الشكل الذي أظهر عليه أمامهم، إن رأوا أنني أحفل بمن أنا أو بما أفعل. لكن كم هم مخدوعون هؤلاء الأشخاص المحظوظون، الذين عدمو العضو والملكة الضروريين لفهم وجهة نظرى والسمو إلى مستواها! وهذا يدل على أنه ليس كل الناس أحراضاً بدرجة كافية (حرية شكلية،طبعاً) من أجل أن يروا أن كل شيء لا يزال له قيمة ومكانة، وطابع مقدس عند الإنسان - ليس إلا ناتجاً لفهمي ولإرادتي الحرة، وهذا دليلاً على الوحidan، في كل مرة أؤكد فيها ذاتي، وأعبر عن نفسي، وأقر أمراً. ييد أن هذه البراعة التي في الحياة الساخرة فنياً قد سميت باسم: «العقبالية الإلهية» التي بالنسبة إليها كل شيء والجميع ليسوا إلا أشياء خالية من الجوهر، ولا يتعلّق بها الحر المبدع المتخلص من كل شيء، لأنه يستطيع أن يهلكها وأن يبعدها. ومن يتخذ وجهة نظر هذه العقبالية الإلهية ينظر إلى الناس من على، ويجدهم محظوظين، تافهين، لأنهم لا يزالون متمسكين بالقانون، وبالأخلاق، الخ، ويررون في هذه الترددات أموراً جوهرية. وهكذا فإن الشخص الذي يعيش عيشة الفنان هذه يستطيع أن يعتقد

صلات مع الآخرين، وأن يكون له أصدقاء، وعشيقات، الخ. لكنه، من حيث هو عبقرية، يرى أنه بسبب الواقع الذي ينسبة إلى نفسه ويسبب نشاطه الخاص، وبالنسبة إلى ما هو عام بوصفه عاماً. فإن كل تلك العلاقات لا تحسب شيئاً، ويعاملها من غلُّة سخرية.

«ذلك هو المعنى العام للسخرية العبرية الإلهية: إنها تركيز «الأنما» على «الأنما»، وانقطاع كل الروابط، وكونه لا يستطيع أن يعيش إلا في الاستماع بذاته. وفريدرش فون أشليجل هو الذي اخترع هذه السخرية، ومن بعده انصرف الكثيرون إلى الثرثرة في هذا الشأن، أو استأنفوا الثرثرة حولها في أيامنا هذه» (جـ ١ ص ١١٨ - ١٢١ طبعة Reclam).

ومحفل هذا النص هو أن هيجل يرى أن السخرية التي ابتدعها فريدرش فون أشليجل إنما كانت نتيجة لمذهب فشه في «الأنما» بوصفه كل شيء، ومنه يستمد كل شيء حقيقة. وما دام «الأنما» كذلك فإنه إذا استبدل بإنسان جعله يتصور نفسه فوق سائر الناس. والفنانون هم من هذا النوع: إن «الأنما» فيه قدادستولى على نفوسهم، فحسبوا أنهم فوق جميع الناس لأن عبقريتهم إلهية، بدعوى أنهم يستمدون أعمالهم الفنية من الوحي، والوحي أمر إلهي. ولهذا ينظرون إلى الآخرين من على؛ وحتى لو عقدوا صلات مع الآخرين، فإنها صلات تتسم بالتعالي والترفع. والسخرية هي التعبير عن هذا التعالي، لأن الساخر يعتقد في نفسه أنه أسمى من يسخر منه، وإلا لم يحق له أن يسخر منه.

ثم يتناول هيجل صورة أخرى للسخرية أو النزعة السلبية للسخرية. وتقوم هذه الصورة السلبية في توكييد بطلان (أو: عبث) ما هو عيني، وما هو أخلاقي، وكل ما هو غني المحتوى، وتؤكد عدمية كل ما موضوعي ويمتلك قيمة باطننة قيمة. «إذا اعتقدت» الأنما وجهة النظر هذه، بدا له كل شيء تافهاً وعبثاً، باستثناء ذاته هو التي تصير بذلك خاوية وعبثاً. ومن ناحية أخرى، فإن «الأنما» يمكنه ألا يشعر بالرضا عن هذا الاستماع بالذات، ويجد نفسه ناقصاً ويشعر بالحاجة إلى شيء ثابت وجوهري، وإلى منافع محددة وجوهورية. وينتج من هذا موقف بائس ومتناقض، إذ يطمح الشخص إلى الحقيقة وإلى الموضوعية، لكنه يجد نفسه عاجزاً عن التخلص من عزلته ومن خلوته، ومن هذا الباطن المجرد غير الراضي. هنالك تسقط الذات في نوع من الحزن الشاكي الذي تجد أعراضه في فلسفة فشه. إن

عدم الرضا الناجم عن هذا السكون وذلك العجز للذين يعفيان الذات من العمل ومن المساس بأي شيء كائناً ما كان، بينما حينه إلى الواقع والمطلق يشعره بغرابة وعدم واقعية، وهذا جزء طهارة، يولد حالة مرضية، هي حالة الروح الجميلة التي تموت من الملل. إن الروح الجميلة حقاً تعمل وتعيش في الواقع. لكن الملل ينشأ عن شعور الذات بعدمتها، وخواصها وبطلازها، وكذلك بعجزها عن التخلص من هذا البطلان وعن إعطاء نفسها مضموناً جوهرياً.

لكن السخرية حين صارت شكلاً من أشكال الفن، لم تقتصر على أن تطبع بطابع فني الحياة والفردية التي تشخيص الساخر، بل كان على الفنان أيضاً، بالإضافة إلى أعمال الفن التي شكلت أعماله هو الخاصة، الخ - أن يبدع أعمالاً فنية خارجية. وذلك بواسطة مجهد من الخيال. ومبداً هذا الانتاج الذي نجد أهم أمثلته في الشعر، هو تمثيل ما هو إلهي على أنه ساخر. لكن الساخر، الذي هو خاصية الشخص العبرى، يقوم في التحطيم الذاتي لكل ما هو نبيل، وعظيم، وكامل، بحيث أنه، حتى في الانتاجات الموضوعية يرتد الفن الساخر إلى تمثيل الذاتية المطلقة، لأن كل ما له قيمة ومهابة عند الإنسان يتجلى أنه غير موجود نتيجة لتحطيمه الذاتي. وهذا هو السبب الذي من أجله لا يؤخذ مأخذ الجد ليس فقط العدالة، والأخلاق والحقيقة، بل وأيضاً السامي والأحسن، لأنها بتجليلها عند الأفراد، في أخلاقهم وأفعالهم، تكذب نفسها بنفسها، وتدمّر نفسها بنفسها، وبعبارة أخرى فإنها لا تكون إلا سخرية من ذاتها.

«لو نظر إليها من الناحية المجردة، فإن هذا الشكل من السخرية يصبح قريباً من الهرلي؛ بيد أنه يبقى بين الساخر والهرلي فروق جوهيرية. ذلك أن الهرلي يقتصر على تدمير ما هو خالٍ من القيمة في ذاته: ظاهرة زائفة ومتناقضه، نزوة، لوثة هوى خاص يقوم ضد وجдан قوي، مبدأ أو قاعدة لا يبررها شيء ولا تقاوم النقد. لكن الأمر يختلف تماماً إذا نبذ المرء وأنكر كل القيم العينية، وكل مضمون جوهرى موجود عند الفرد، وأكثر من هذا حين يكون هذا النبذ وهذا الإنكار مما من عمل الفرد نفسه، الحامل لهذه القيم ولهذا المضمون. ويمكن أن يقال عن فرد هذا شأنه إنه ذو خلق حقير، وأن انكاراته تدل فقط على ضعفه وسفالةه الأخلاقية.

«وهكذا فإن الفوارق بين الساخر وبين الهرلي تتعلق جوهرياً بمضمون ما تحطمه لكن الذين يلذ لهم أن يقوموا بهذه التحطيمات هم أشخاص أردباء

واعجزون، وغير قادرين على أن يضعوا لأنفسهم أهدافاً ثابتة ومهمة، فإذا أفلحوا في تحديد هدف لأنفسهم فإنهم سرعان ما يتخلون عنه ويذمروننه. إن هذه السخرية ساخرية تقوم على الافتقار إلى الخلق وهي مع ذلك ما يفضله أنصار السخرية. ذلك أن ما يميز المرء ذا الخلق القوي هو أنه يقدر على أن يحدد لنفسه أهدافاً ويتمسك بها، إلى درجة أنه يعتقد أنه فقد شخصيته إذا اضطر إلى التخلّي عن هذه الأهداف. وهذه المثابرة على الهدف وجوهرية الهدف هما الأساس فيما يسمى الخلق القوي. إن كاتو^(١) لم يستطع أن يحيا إلا بوصفه رومانياً وجمهوريّاً. لكن متى ما جعلنا من السخرية قاعدة للتّصوّير الفني، فإننا نضع من اللافتي المبدأ الكبير لإبداع الأعمال الفنية ولا نستطيع أن نحقق إلا أشكالاً إن لم تكن سطحية فإنها فارغة تماماً من المضمون، لأن الجوهرى استبعد منها بوصفه خاليًا من القيمة. يضاف إلى ذلك أحياناً الرخاوة والتناقض اللذان أشرنا إليهما من قبل. ومثل هذه التّصوّيرات (= الامثلات) ليس من شأنها أن تثير أي اهتمام. ومن هنا جاءت الشكاوى المستمدّة من الساخرين ضد الجمهور الذي يتمهونه بالافتقار إلى الفهم وإلى الأفكار. عن الفن والعقريّة؛ وهذا يثبت أن الجمهور لا يستشعر أية لذة في تأمل هذه الانتاجات الرديئة؛ إذ بعضها لا معنى له، والبعض الآخر يفتقر إلى الخلق القوي. ومن الخير أن الأمر على هذا النحو، وأن هذه الخيانات وألوان التفاق لا تصلح في جلب المتعة، وأن الناس لا يهتمون إلا بالأشياء الحية والحقيقة، والأخلاق المليئة بالعصارة.

«وعلى سبيل الملاحظة التاريخية، ينبغي أن نضيف أن سولجر^(٢) ولودفيك Tieck هما اللذان جعلا من السخرية المبدأ الأعلى للفن.

لكن ليس هاهنا مجال التحدث عن سولجر كما يستحق. لهذا سأقتصر على إشارات موجزة. إن سولجر، بدلاً من أن يقتصر، شأنه شأن الآخرين، على ثقافة فلسفية سطحية، شعر بحاجة تأمليّة عميقّة دفعته إلى متابعة تأمّلاته في الفكرة الفلسفية بعمق. وهكذا وصل إلى اللحظة (= العنصر) الديالكتيكية للفكرة التي

(١) كاتو الذي من أوتيكا (٩٣ ق.م. - ٤٦ ق.م.): سياسي روماني دافع عن الجمهورية وكان روائياً. وبعد هزيمة جيش بومبي في سنة ٤٦ ق.م، رفض العيش وانتحر.

(٢) كارل فلليم فردينند سولجر (١٧٨٠ - ١٨١٩) كان أستاذًا في جامعة برلين. وله من الكتب «أرقيقين: أربعة أحاديث عن الجميل» (١٨١٥)؛ «محاضرات في علم الجمال».

أسميهما باسم: «السلبية المطلقة اللانهائية»، إلى مجهودات الفكرة في أن تنكر نفسها، من حيث هي عامة ولأنهائية، لتأكيد ذاتها المتناهية وجزئية، ثم بعد ذلك لنفي هذا النفي نفسه وإعادة توكيده ذاتها في النهاية بوصفها الكلية واللامتناهي في حضرة الجزئي والمتناهي. وقد ألح سولجر كثيراً على هذا السلب الذي يكون، حقاً، لحظة (= عنصر) الفكرة التأملية، لكن لما كان قد نظر إليه على أنه يعبر عن عدم ثبات الدياليتيكي والالغاء الدياليتيكي للامتناهي وللتناهي، فإنه ليس إلا لحظة (= عنصراً)، وليس كل الفكرة (أو: الصورة) كما اعتقاد سولجر. بيد أن الموت المبكر قد حال - مع الأسف - دون أن يصل سولجر إلى المعالجة الكاملة للفكرة الفلسفية، ودون الذهاب إلى ما بعد جانب السلب، الذي بتدميره لما هو محدد وجوهري في ذاته. اقترب من التصور الساخر الذي اعتقاد أنه وجد فيه المبدأ الحقيقي للنشاط الفكري. لكنه في حياته الفعلية أبدى عن ثبات ورسوخ وجد وامتياز خلق لا تسمح بوصفه دون تحفظ بين الفنانين الساخرين الذين وصفناهم من قبل. وإن فهمه العميق للأعمال الفنية الحقيقة التي خصها بدراساته الطويلة التي بلغت أعلى درجة - لم يكن فيه أي عنصر ساخر بالمعنى الصحيح. ومن الواجب علينا أن نعيد اعتبار سولجر، الذي ينبغي ألا يخلط بينه وبين دعاة السخرية، وذلك نظراً إلى حياته وفلسفته وباسم الفن^(١).

«أما فيما يتعلق بลดفع تيك، فإن تنشته ترجع إلى الفترة التي كانت فيها مدينة Jena هي المركز لفترة من الزمان. إن تيك وأعضاء آخرين من هذا الوسط المشرف يستخدمون - على نحو أليف جداً - تعبيرات مستعارة من دعاء نزعمة السخرية، دون أن يقولوا لنا ماذا يقصدون بها. فمثلاً نجد تيك لا يكفي عن تمجيد السخرية، لكنه حين يقوم بالحكم على الأعمال الفنية الكبيرة، فإنه يفعل ذلك على وجه كامل ويقدرها بحسب قيمتها. أما أولئك الذين يتظرون منه أن يستغل الفرصة السانحة لاستخلاص السخرية المتضمنة في عمل فني مثل مسرحية «روميو وجولييت» مثلاً فإنهم سرعان ما يخيب ظنهم، لأنه لا يتحدث عن أية سخرية حيثند» (ج1 ص ١٢٢ - ١٢٥ طبعة Reclam).

(١) لدفع تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) شاعر وناقد؛ وله من الكتب: «أوراق مسرحية» في جزئين (١٨٢٥ - ١٨٢٦)؛ وطبع طبعة ثانية في ٣ أجزاء، سنة ١٨٥٢.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل فهم هيجل السخرية عند الرومتيك على النحو الصحيح الذي قصده أصحابها؟
وجوابنا بالنفي. وشرح ذلك أن نورد أقوال زعماء هذه النزعة في تحديد معنى السخرية عندهم.

فريدرش اشليجل وهو رأسهم جميعاً يقول: «السخرية هي الشعور الواضح بالتغيير السرمدي للعماء اللامتناهي المتدقق» وهو يعني بذلك أن السخرية تنشأ من كون العالم في تغير مستمر، وأنه فوضى وعماء لا حد له، وأن هذا التغير متدقق فياض على الدوام. وما دام الأمر كذلك، فماذا ينبغي أن تكون نظرة الفنان إلى أحداث هذا العالم؟ يجب عليه أن ينظر إليه باستخفاف، وألا يتعلّق بشيء منه، وأن يزدرى كل ما يتعجّب به. ومعنى هذا كله أن يشعر بحرية مطلقة إزاء الوجود بأسره. كل ما على الأرض فإن ومتغير، فلماذا تتعلّق بشيء عليهما؟ ولتكن نظرتك إليها نظرة طيار يحلق من على، فلا يرى على الأرض ما يستحق أن يتعلّق به.

وحتى المعاني الروحية الكبرى: الحب، الإنسانية، المجد، العبادة - كلها أمور زائلة لا تستحق التعلق بها. وفي هذا يقول فريدرش اشليجل أيضاً: «ينبغي علينا أن يكون في وسعنا أن نسمو فوق حُبنا، وأن ننكر بالتفكير ما نعبده. وبهذا الشأن وحده نستطيع أن نحصل على معنى الكون».

وتذكر يقول إن المرء لا يملك المحبوب إلاً ابتداءً من اللحظة التي يكتشف فيها عند المحبوب سمة مضحكَة؛ ولا يمكنه أن يكون له صديق ومحبوبة إلاً إذا كان في وسعه السخرية منها أو الابتسام. واليونان كانوا يسخرون سخرية لطيفة من آلهتهم، دون أن يشعروا أنهم بذلك ينقصون من جلالهم. ذلك أن آلهة اليونان كانوا يسخرون من بعضهم البعض: لقد سخروا من آرس ومن أفروديت رغم جمالهما وجلالهما.

ولقد دعا تيك في إحدى قصائده إلى مزج الجد بالهزل، فقال:

«هل سعيت إلى علاج المزاج
بجد، وعلاج الجد بمزاح؟
إن الاستمتاع بالتللاعِب بالآلام

وبالمسرات دون تميز

والإحساس اللطيف بالألم في السخرية
ـ ذلك أمر لا يتاح إلا لقلة قليلة جداً.

والرومنتيك كانوا يرون في السخرية أجمل تعبير عن الحرية. ويطلبون بالتغيير في أحوالهم النفسية باستمرار، لأن ذلك دليل الحرية. يقول فريدرش أشليجل:

«إن من واجب الإنسان الحزن كل الحرية المثقف كل الفاقة أن يستطيع أن يضع نفسه حيثما شاء في حالة من الروح الفلسفية أو الفيلولوجية، أو النقدية، أو الشعرية، أو التاريجية، أو الخطابية، القديمة أو الحديثة، وكل ذلك بنفس السهولة التي بها يكيف الآلة الموسيقية مع الظرف والنغمة المطلوبة».

ويقول نوفالس: «إن الإنسان الكامل يجب عليه أن يحيا في أماكن عديدة في وقت واحد معاً، وفي كثير من الناس معاً. ويجب أن تكون حاضرة له أفق واسع وأحداث عديدة. هنالك تتجلى له تلك الحضرة العظيمة الحقة، حضرة الروح، التي تصنع من الإنسان مواطناً للعالم حقيقة، وفي كل لحظة من لحظات حياته، وبنوع من التداعي البديع للأفكار، يستنبطه، ويصيغ قوياً، ناصعاً، مستعداً لنشاط تأملي».

ولهذا نرى أشليجل - والرومنتيك بعامة - يمجدون الكوميديا أكثر من سائر أنواع فنون الأدب. يقول فريدرش أشليجل في كتابه: «دراسات من اليونان»: «إن الروح الكوميدية تقتضي حرية خارجية بإعلانها لا تستطيع أن ترتفع إلا إلى مستوى اللطافة، دون أن تسمو أبداً إلى الجمال الأسمى. إنها تبلغ إذا وصلت نية الشاعر - ربما فيمستقبل يتفاوت في البُعد - إلى تحقيق مهمته، وإلى التحرر من الطبيعة - وإذا تولدت الحرية من بطن القاعدة؛ وإذا صارت كرامة الفن وحرفيته أكثر اطمئناناً، دونما حاجة إلى سند ودعامة؛ وإذا صارت كل قوة في الإنسان حرة، وكل إساءة للحرية مستحبة. هنالك نجد أن السرور المحسن، غير الممترج بالعنصر الرديء، الذي لا يزال حتى الآن ضروريأ فيما هو كوميدي، ذا قوة درامية كافية بنفسها. هنالك تصبح الكوميديا أكمل الفنون المسرحية. وأكثر من هذا، تتجلى «الجذبة» مكان الهزل، ومتى ما تجلت استمرت أبداً».

وقال تيك إن المرء لا يستطيع أن يمزح على المسرح دون أن يمزح في الوقت نفسه على العالم بأسره.

ومن هذه الشواهد يتبين أن هيجل لم يُصب في فهم معنى ودّوافع السخرية عند الرومتيك، وأنه أخطأ في إرجاعها إلى مذهب فشه في «الأنانة» Ichheit الذي رد كل شيء إلى الأننا.

شروط الفن

- ١ -

وللفن كي يتحقق على النحو السليم شروط:

الشرط الأول: أن يكون المضمون قابلاً للتعبير عنه بواسطة الفن، وبدون ذلك فإننا نحصل على تعبير رديء: فحينما نريد أن نعطي شكلاً معيناً لمضمون غير صالح للتعبير العيني والخارجي، وحينما آخر نجد أن موضوعاً تافهاً في ذاته لا يمكن أن يجد التعبير الملائم عنه إلا في شكل مضاد لذلك الذي نريد أن نعطيه له».

والشرط الثاني «هو أن «المضمون الفن يجب ألا يكون فيه شيء مجرد؛ ولا يجب فقط أن يكون هذا المضمون محسوساً وعينياً، في مقابل ما يشارك في الروح والفكر، بل وأيضاً في مقابل المجرد والبسيط في ذاته. ذلك لأن كل ما يوجد حفناً في الروح وفي الطبيعة هو عيني، وعلى الرغم من كل عمومية فإنه ذاتي وجزئي. فحين نقول - مثلاً - عن الله إنه الواحد وحده بسيطة، والموجود الأسمى بما هو كذلك، فإننا لا نعبر إلا عن تجريد ميت، ناتج عن الذهن المعقول. إن مثل هذا الإله، من حيث أنه غير متصور في حقيقته العينية، لا يقدم إلى الفن، وخصوصاً الفن التجسيمي، أي مضمون. ولهذا فإن اليهود والمسلمين، الذين ليس إلا لهم على هذا النحو من التجريد الذهناني، مع ذلك، لم يصوروه أبداً في الفن بطريقة ايجابية مثلما فعل المسيحيون بإلاهمهم. ذلك أنه في المسيحية، فكرة الله هي فكرة إله حق، شخص، ذات، وروح خصوصاً. وما فيه من روحية قد تجلى خارجياً في التصوير الديني على شكل ثالوث هو في الوقت نفسه وحدة. وهكذا تحققت وحدة ما هو جوهرى، وعام وجزئي، وهذه الوحدة هي التي تكون ما هو عيني. وكما أن المضمون لا يكون حقاً إلا بمقدار ما هو عيني، فكذلك في الفن نجد أنه

يقتضي لتصوירاته مضامين عينية، لأن المجرد والعام ليس من شأنهما التفتح إلى جزئيات ومظاهر دون أن يحدث عن ذلك تحطيم لوحدتها» (ج ١ ص ١٢٧ طبعة .(Reclam

والشرط الثالث أنه «من أجل أن يناظر شكل محسوس مضموناً حقيقةً وبالتالي عينياً، فلا بد أن يكون هذا الشكل فردياً وعينياً في جوهره أيضاً. وذلك لأن الصفة العينية لكلا جانبي الفن: المضمون والتصوير، هي التي تكون نقطة الالقاء بهما ونقطة التناظر: فالشكل الطبيعي لجسم الإنسان - مثلاً - هو شيء عيني محسوس قادر على تصوير الروح والتطابق معها. والفن يختار شكلاً معيناً لا لأنه لا يجد غيره، بل المضمون العيني هو نفسه يقدم له الإشارة إلى الطريقة لتحقيقه الخارجي والمحسوس. ولهذا فإن هذا المحسوس العيني، الذي فيه يعبر عن نفسه مضمون ذو ماهية روحية - يحدث الروح أيضاً؛ والشكل الخارجي الذي به يصير ميسوراً لعياناً وتصورنا لا غرض له إلا إيقاظ صدى في نفسها وفي روحنا. ومن أجل هذا الغرض ينفذ المضمون والتحقيق العيني كلاماً في الآخر على التبادل. وما ليس إلا العيني المحسوس - أي الطبيعة الخارجية - لا يوجد فقط من أجل هذا الغرض. فالريش المتعدد الألوان في الطيور يلمع، حتى لو لم يره أحد، وغناها يتربّد، حتى لو لم يسمعه أحد؛ وثم طيور لا تحيى إلا ليلة واحدة ثم تذبل، دون أن يكون قد أعجب بها أحد؛ وفي غابات الجنوب العذراء، هذه الغابات الحافلة بالنبات والتي تشكّل شبكة لا تنفص من النباتات النادرة الرائعة ذوات العطور اللذيدة - تصوح وأحياناً تهلك دون أن يكون قد استمتع بها أحد. لكن العمل الفني لا يبدي عن هذه النزاهة الخالية من الغرض: وإنما هو سؤال، ونداء موجه إلى النفوس وإلى الأرواح. ولthen كان الفن، من هذه الناحية، لا يكون وسيلة عَرضية تماماً لجعل المضمون محسوساً، فإنه لا يقدم أيضاً الوسيلة المثلث لإدراك العيني الروحي. ذلك أن الفكر أعلى مستوى منه في هذه الناحية، لأن الفكر وإن كان مجرداً نسبياً من هذه الناحية إلى درجة أنه لا يطابق الحقيقة والعقل، فإنه يجب عليه ألا يكُفَّ عن أن يكون عيناً. ولإدراك المقدار الذي به مثل هذا الشكل الفني يناظر مثل هذا المضمون، ولمعرفة هل هذا المضمون - بطبعه - لا يقتضي شكلاً أسمى وأكثر روحانية، مما على المرء إلا أن يقارن بين آلهة النحت اليوناني وبين التصور المسيحي لله. إن الإله اليوناني ليس تجريداً، بل هو فردي ويُتَخَذ شكلاً يقترب من الأشكال الطبيعية؛ والإله المسيحي هو الآخر شخصية عينية، لكنه هو

كذلك من حيث أنه روحانية محضة، ويجب أن يدرك على أنه روح وأن يُدرك بالروح. وما يضمن لنا وجوده هو خصوصاً المعرفة الباطنة التي لدينا عنه، لا تصوّره في الخارج، هذا التصوّر الذي يبقى دائماً ناقصاً، لأنّه عاجز عن التعبير عن كلّ عمق تصوره» (ج1 ص ١٢٨ طبعة Reclam).

وما دامت مهمة الفن هي جعل الفكرة ميسورة لتأملنا على شكل محسوس، لا على شكل الفكر والروحية المحضة بوجه عام، ولما كان هذا التصوّر (أو التعبير) يستمد قيمته ومكانته من التناظر بين الفكرة وشكلها وقد امتنجاً ونفذ كلاماً في الآخر، فإن قيمة الفن تتوقف على مقدار تمثيله لهذا التناظر والانصهار بين الفكرة والشكل.

وهذا السير نحو التعبير عن الحقيقة على نحو أعلى فأعلى، وأكثر انتظاماً على تصور الروح، يزودنا بالإشارات الخاصة بأقسام علم الفن. ذلك أن على الروح، قبل الوصول إلى تصور ماهيتها المطلقة، أن تمر بالدرجات المفروضة عليها من جانب هذا التصور نفسه. ويناظر هذا التطور للمضمون أشكال فنية بواسطتها تعبر الروح ذاتها.

وهذا التطور، الذي يتم في داخل الروح، له وجهان فيما يتعلق بالطبيعة: في الوجه الأول، يكمن هذا التطور روحيّاً وعاماً، ويقوم في التتابع التدريجي للتعبيرات الفنية المتعلقة بتصورات العالم والتي تعكس أفكار الإنسان عن نفسه، وعن الطبيعة وعن الإله. وفي الوجه الثاني، يجب على هذا التطور أن يعبر عن نفسه بطريقة مباشرة وبواسطة موجودات محسوسة تناظر الفنون الجزئية التي تشكل كلّاً على الرغم من الفوارق الضرورية بينها.

وعلى أساس هذه الاعتبارات، يمكن تقسيم علم الفنون إلى الأقسام الرئيسية التالية:

١ - يوجد أولاًً قسم عام. و موضوعه هو الفكرة العامة للجمال الفني، من حيث هو مثل أعلى، وكذلك العلاقات الوثيقة الموجودة بين المثل أعلى والطبيعة من ناحية، وبين الإبداع الفني الذاتي من ناحية أخرى.

٢ - وتصور الجمال الفني يؤدي بعد ذلك إلى قسم خاص، إذ تصبح الفوارق الجوهرية التي يشملها هذا التصور سلسلة متتابعة من الأشكال الفنية الجزئية.

٣ - علينا أخيراً أن ننظر في تفاصيل (تنوع) الجمال الفني، وسير الفن نحو التحقيق الحسي لأشكاله، ونحو وضع تُسقِّي يشتمل على الفنون الجزئية وأنواعها المتعددة.

وفي الفن العالي يكون ثم تناظر بين المضمون والتمثيل (أو التصوير) لهذا المضمون، بحيث يكون التخييل مطابقاً للحقيقة، بمعنى أن الشكل الذي فيه تتجسد الفكرة هو الشكل الحق في ذاته، وأن الفكرة التي يعبر عنها هي تعبير عن الحقيقة. ويمكن تقسيم الفن في تاريخه من هذه الناحية إلى نوعين: الفن الرمزي أو الشرقي، والفن الكلاسيكي.

- ٢ -

الفن الرمزي أو الشرقي

والفن الكلاسيكي والفن الرومنتيكي

أما الفن الرمزي أو الشرقي «فينتسب إلى مقوله السامي»، وما يميز السامي هو السعي للتعبير عن اللامتناهي. لكن اللامتناهي هنا هو تجريد لا يمكن أن يتکيف معه أي شكل حسي؛ ولهذا يبالغ في الشكل إلى ما بعد كل مقياس. إن التعبير هنا يبقى في حالة محاولة.. وعلى هذا النحو نحصل على مرددة وأجسام ضخمة، وتماثيل ذوات مائة ذراع ومائة صورة. ومع ذلك يجب أن يكون هناك، على نحو ما تطابق بين هذه الأشكال الطبيعية ومضامينها. وهذا التطابق يتجلى على شكل عموم مجرد ومحسوس محض، لم يتخذ بعد تحديداً دقيقاً. فمثلاً حين تمثل القوة على شكل أسد، ولهذا السبب يجعل من الأسد تمثيلاً لإله، فإن هاهنا تناظراً خارجياً محضاً، ورمزاً بصورة مجردة. والشكل الحيواني، المزود بالصفة العامة للقوة، له تحديد، وإن كان مجردأ، فإنه مطابق للمضمون الذي قُصد لأن يعبر عنه. وإن هذا الفن هو فن يبحث ويطمح، وبهذا هو رمزي. لكنه، من حيث تصوره وحقيقة فهو لا يزال ناقصاً.

«ومما يميز الفن الرمزي أيضاً هو أن نقطة انطلاقه هي العيانات المستمدّة من الطبيعة والتشكيلات الطبيعية. وهذه التشكيلات تؤخذ كما هي، لكنه تدخل فيها الفكرة الجوهرية، الكلية، المطلقة، من أجل إعطائها معنى ومدلولاً؛ إذا فسرت

على ضوء هذه الفكرة فإنها تبدو كما لو كانت تشملها وتحتوي عليها. وهذه الطريقة في معالجة التشكيلات الطبيعية تكون ما يسمى باسم: وحدة الوجود الخاصة بالشرق هنا تطلق الحرية المجردة واللامتناهية العنوان لنفسها. فمن أجل جعل المادة مطابقة، يدفع بها نحو ما هو وحشى: فيشوه الشكل ويصيّر بشعاً فظيعاً أو تدخل الفكرة والكلي في الأشكال البالغة الانحطاط. إنه الفن الرمزي. والرمز تمثيل له مدلول لا يمتزج بالتعبير بل يظل دائماً هناك اختلاف بين الفكرة والتعبير عنها. إن الرمزية تميز بانعدام التوافق، والتکيف والتطابق بين الفكرة والشكل الذي قصد منه أن يعبر عنه، ولهذا فإن هذا الشكل لا يمثل التعبير الصافي عما هو روحي، إذ لا تزال ثمة مسافة تفصل بين الفكرة وتمثيلها». (جـ١ ص ١٣٥ Reclam).

أما الفن الكلاسيكي (= اليوناني) « فهو فن الفكرة وتجليها الخارجي. إنه مضمون تلقى الشكل اللائق به، مضمون حقيقي تجلّى في الخارج على الوجه الحقيقي. هاهنا يتجلّى المثل الأعلى للفن بكل حقيقته. والمهم قبل كل شيء لا يكون هذا التطابق بين^(١) التمثيل والفكررة أمراً شكلياً محضاً: إن الشكل، والجانب الطبيعي، الشكل الذي تستعين به الفكرة يجب أن يكون، في ذاته ولذاته، مطابقاً للتصور. وإذا لم يكن الأمر هكذا، فإن أي محاكاة للطبيعة، وأية صورة، وتمثل أي منظر، وأية زهرة ما الخ يمكن أن يجعل مضموناً لأي تمثيل - يمكنها - إذا لم يراع إلا التناظر - أن تتعتّ بأنها كلاسيكية. وفي الفن الكلاسيكي، المحسوس والشخص يكفي عن أن يكون طبيعياً. صحيح أنت لا نزال أمام شكل طبيعي، لكنه تبرأ من بؤس التناهـي وصار مطابقاً لتصوره مطابقة كاملة».

ولقد تطور الفن على النحو التالي:

في المرحلة الأولى اكتشف الفنان أن الشكل الإنساني هو الأجدل بأن يصور المعنى الروحي، لأنـه وحده الذي يسمح بالتعبير عن التصور الروحي، بخلاف أي شكل آخر، حتى إنـما هو روحي لا يمكن أنـيمثل إلا على شكل إنسان. وهكذا وجدت روح الفن شكلـها. «إنـالمضمون الحقيقي هو روحي عينـي، وعنصره

(١) على القارئ أن يفهم دائماً من كلمة «التمثيل» أنها تعني: التعبير بواسطة الفن؛ في أي فن كان: *vorstellung*، ولا تعني أبداً التمثيل المسرحي إلا إذا أخذـها بهذا الوصف الأخير.

العيني يتمثل في الشكل الإنساني، لأن وحده الذي يستطيع أن يلبس الروحي في وجوده الزماني. وبالقدر الذي به توجد الروح، وتوجد وجوداً محسوساً، فإنها لا تستطيع أن تتجلّى على شكل آخر غير الشكل الإنساني. وعلى هذا النحو تتحقق الجمال بكل روعة، الجمال الكامل. ولقد زعموا أن تشخيص وتأنيس ما هو روحي يساوي الحطّ منه؛ ومع ذلك فإنه إذا أراد الفن أن يعتبر عما هو روحي بحيث يجعله محسوساً وميسوراً للعيان، فإنه لا يستطيع ذلك إلا بتأنيسه (= تصويره على شكل إنسان)، ذلك لأنه بقدر ما تتجسد الروح في الإنسان فإنها تصير محسوسة. ومن هذه الناحية فإن التناصح يكون تمثيلاً مجرداً تماماً، وقد صار من مبادئه الفسيولوجيا أن الحياة يجب دائمًا في تطورها أن تؤدي إلى الإنسان بوصفه التجلي الوحيد المناسب للروح.

«وتلك هي المرحلة الثانية من التطور: أي التطابق بين الفكر وبين شكلها. وإذا كان على الشكل، كيما يستطيع التعبير عن المضمون المخصوص هو له، أن يظهر ويخلص من العوائق التي جعلته أسيراً لتناهيه المباشرة فإن الروحية يجب عليها بدورها - من أجل أن يكون التوافق تماماً بين المعنى والشكل - أن يكون من الممكن التعبير عنها على نحو شامل في الشكل الإنساني، دون تجاوز هذا التعبير، أعني دون أن تدع المحسوس والجسماني يمضها، دون أن تتأحد وإياه. وعلى هذا النحو، تؤكد الروح ذاتها في نفس الوقت كأمر جزئي خاص، لا كأمر مطلق سرمدي، فهذا لا يمكن أن يجد التعبير عنه إلا في الروحانية الممحضة. وهذه الحالة الأخيرة هي التي تكون ضعف الفن الكلاسيكي وقصوره، لكن مصيره هو الوقع في هذا الضعف والقصر».

«والمرحلة الثالثة، وهي الثالثة، تتميز بانفصام الوحدة التي بين المضمون والشكل، أي بالعودة إلى الرمزية، عودة هي في الوقت نفسه تقدم. إن الفن الكلاسيكي، بوصفه فتاً، قد بلغ أعلى القمم. وإنما عيبه هو أنه ليس إلا فتاً، فتافحسب، ولا شيء أكثر من ذلك. أما في هذه المرحلة الثالثة فإن الفن يسعى إلى السمو إلى مستوى أعلى. إنه يصير ما سمي باسمه: الفن الرومانتيكي أو المسيحي. ذلك أنه في المسيحية تحقق الفصل بين الحقيقة وبين التمثيل الحسني. إن الإله اليوناني لا ينفصل عن العيان الحسني؛ إنه يمثل الوحدة المرئية بين الطبيعة الإنسانية والطبيعة الإلهية، ويتجلى كما لو كان التحقيق الوحيد وال حقيقي لهذه الوحدة. لكن

هذه الوحدة من طبيعة جسمية، بينما هي في المسيحية تتصور في الروح وفي الحقيقة. إن العيني والوحدة موجودان باقيان، لكنهما يتصوران بحسب الروح، بعيداً عن المحسوس. لقد تحررت الصورة *Idee*.

«إن الفن الرومتيكي قد تولد من انفصام الوحدة بين الواقع وبين الفكر» (أو: الصورة)، كما تولد من العودة إلى التعارض (أو: التقابل) الذي كان موجوداً في الفن الرمزي. لكن هذه العودة ينبغي ألا تعتبر مجرد تراجع إلى الوراء، ورغبة في الابتداء من جديد. إن الفن الكلاسيكي قد أفلح في الارتفاع إلى أعلى القمم، فأعطى الدرجة العليا لما كان في استطاعته أن يقوم به، لهذا ليس ثم ما يعبّر عليه من هذه الناحية. وعيوب الفن الكلاسيكي التي تحدثنا عنها فيما سبق إنما ترجع إلى التحديدات التي يخضع لها الفن بوجه عام. أما الفن الرومتيكي، الذي حقّ الدرجة القصوى من ناحية الفكر (أو الصورة *Idee*)، فقد كان لزاماً أن ينهار بسبب عيوبه الناجمة عن التحديدات التي أخضع نفسه لها من حيث هو رومتيكي. وتحديدات الفن بوجه عام، الفن بما هو فن، ترجع إلى أنه، من حيث هو مخلص لتصوره، فإنه يتمسك بالتعبير - بشكل عيني - عن الكل، وعن الروح، بينما الفن الكلاسيكي يحقق الوحدة بين المحسوس والروحي، وتناظرهما الكامل. لكن يبقى مع ذلك أن الروح - في هذا الانصهار - لا تمثل بحسب تصورها الحقيقي، لأن الروح تكون الذاتية اللاهائية للصورة *Idee* التي - بوصفها بطوناً مطلقاً - لا تستطيع التعبير عن نفسها بحرية والتفتح التام في السجن البدنى الذي تجد نفسها حبيسة فيه. إن الصورة *Idee* لا توجد، بحسب حقيقتها، إلا في الروح، وبالروح، ومن أجل الروح. وبالنسبة إلى ما هو روحي، فإن الروح هي وحدة المجال الذي تستطيع أن تفتح فيه. وثم علاقة بين الصورة العينية للروحي وبين الدين. فبحسب الدين المسيحي، يجب أن يعبد الله بالروح؛ إن الله ليس موضوعاً إلا بالنسبة إلى الروح. وفي الفن الرومتيكي الذي تجاوز، بضمونه وطريقته في التعبير الفن الكلاسيكي، فإن الصورة المشاركة في الروح توجد في تعارض مع ما يشارك في الطبيعة، والروحي يوجد في تعارض مع المحسوس. وهذا الانقسام أمر مشترك بينه وبين الفن الرمزي، لكن نموه يكون مضمون الصورة *Idee* من نوع أسمى، وذا طابع مطلق. وما هذا المضمون إلا الروح هي ذاتها. وعلاقاته مع الفن الكلاسيكي يمكن تحديدها كما يلي: الفن الكلاسيكي يقوم على الوحدة بين الطبيعة الإلهية

والطبيعة الإنسانية، لكن ليس هذا إلا مضموناً عينياً ولما كانت الصورة وحدة في ذاتها فإنها لا تستطيع أن تتجلى إلا بطريقة مباشرة محسوسة. إن الإله اليوناني الذي يتبدى للتأمل الموضوعي وللتمثيل المحسوس يتخذ الشكل الجسماني للإنسان؛ وهو بقوته وطبيعته كائن فردي وجزئي، وبالنسبة إلى الذات هو يمثل جوهرأً وقوة يمكن هذه الذات أن تعرف نفسها فيه، دون أن يكون لديها الشعور والاقتناع الباطن بأنها واحدة وإياه. لكنه في مرتبة أسمى يحدث الشعور بهذه الوحدة، ومعرفة ما كانت عليه في ذاتها المرحلة السابقة؛ وهذه المعرفة بما هو في ذاته، وهذا الوعي بالمرحلة السابقة يكتونان تفوق المرحلة الحالية أعني المرحلة الرومنتيكية. وإذا كان جوهر الفن اليوناني هو الوحدة، فإن الذاتية هي أساس الفن الرومنتيكي. إن المرحلة أو الدرجة يمكن أن توجد في ذاتها، لكنها يمكن أيضاً أن يدركها الوعي. والفارق كبير في هذا، فإن ما يميز الإنسان من الحيوان، هو الشعور بهذا الفارق. وما يسمى بالإنسان على الحيوان، هو شعور الإنسان بأنه حيوان، وهذا الشعور يتضمن شعوراً آخر، هو الشعور بأنه يشارك في الروح. ذلك أنه من كونه يعرف أنه حيوان، فإنه لا يعود حيواناً.

«إن الإنسان حيوان، لكنه حتى في وظائفه الحيوانية لا يبقى كائناً سلبياً؛ بل، على عكس الحيوان، يشعر الإنسان بوظائفه، ويقرّ بها ويجعلها أرق وألطف، من أجل أن يجعل منها موضوعاً لعلم مستثير وموضحاً بواسطة الوعي. وهذا ما فعله، مثلاً، فيما يتعلق بعملية الهضم. والإنسان، بسلوكه على هذا النحو، يحطّم حاجز سلبيته ومبادرته، حتى إنه لأنه يعلم أنه حيوان فإنه لا يعود حيواناً، كما قلنا منذ قليل، ابتعاده أن يتعرّف نفسه ويؤكّد ذاته بوصفه روحًا». (ج1 ص ١٣٨ Reclam).

وفي هذه المرحلة الثالثة يتجلّى ما هو روحي بوصفه روحاً، وتكون الصورة حرّة ومستقلة. وما يسود هاهنا هو المعرفة، والعاطفة، أي الصورة، الروح. ولهذا يمكن أن نقول إنه في هذه المرحلة الثالثة تكون الروحانية الحرة والعينية هي موضوع الفن. والفن الرومنتيكي قد جعل مهمته هي أن يجعلنا في حضرة أعماقنا الروحية، وفي مواجهة روحانيتنا. وما دام الأمر كذلك، فلم تعد مهمة الفن أن يعمل من أجل التأمل الجسدي، بل صار يريغ إلى إرضاء باطننا الذاتي، وإلى إشاعة الطمأنينة في داخل الروح. هنالك يحتفل الباطن بانتصاره على الخارج والظاهر، ويؤكّد هذا الانتصار برفض كل قيمة تتعلق بالظواهر الجسدية.

لكن هذا الفن في حاجة إلى عناصر خارجية للتعبير عن نفسه. ولما كان العنصر الروحي قد انسحب من العالم الخارجي وقطع كل علاقة معه من أجل أن يدخل في داخل نفسه، فإن الجانب الخارجي والمحسوس ينظر إليه، كما في الفن الرمزي على أنه «فان ولا أهمية له» إلى درجة ألا يرى المرء أية غضاضة في تمثيل الروح والإرادة الذاتيين المتناهيين حتى أقل مظاهر الهوى الفردي، وحتى الملamus الأخلاقية وألوان السلوك المتناهية في الغرابة، وكل ما هو خارجي يترك لما هو عرضي ولمغامرات الخيال. ومن هنا جاء، كما في الفن الرمزي، عدم التناسب بين الفكرة والشكل، والانفصام بينها وعدم اكتتراث كليهما للأخر.

«إن الفن يتطور إذن كما يتطور عالم؛ والمضمون، أي الموضوع نفسه يُمثل بواسطة الجمال، والمضمون الحقيقي للجمال ليس إلا الروح. إنه الروح في حقيقتها، وإن الروح المطلقة بما هي كذلك، هي التي تكون المركز. ويمكن أيضاً أن نقول إن هذا المجال للحقيقة الإلهية الذي يقدمه الفن إلى التأمل العيني وإلى العاطفة - يكون مركز عالم الفن بأكمله، وهو مركز يمثله الشكل الإلهي الحر المستقل الذي يمثل كل الجوانب الخارجية للشكل وللمواد، جاعلاً منها التجلي الكامل لها.

«إنه الله، وإنه المثل الأعلى هو الذي يكون المركز. والله، بتطوره، يصير هو العالم. ويعمله هذا يزدوج. إن الله هو، من ناحية، الطبيعة اللاعضوية، وال موضوعية الخالية من الروح؛ ومن ناحية أخرى هو الموضوعية الذاتية، هو الألوهية من حيث هي انعكاس لذاتها، أو هي الموضوعية المجردة الأجنبية عن الروح، هذا من ناحية، والذاتية العينية، الذاتية غير الموجودة إلا في ذاتها، والروحية المشخصة، والألوهية الذاتية للغير.

«ونستطيع أن نقول نفس الشيء عن الدين، وإن للدين علاقات مباشرة مع الفن في أعلى درجاته. فنحن في الدين نميز بين الحياة الخارجية الأرضية المتناهية، وبين السمو نحو الله، الذي لا تستطيع أن تتحدث بشأنه عن فارق بين الذاتية والموضوعية. وهناك أيضاً تقوم العلة، والعبادة، والروح الإلهية التي تندمج في العلة وتبقى في داخلها». (جا ١٤٢ ص طبعة Reclam).

أنواع الفنون

١ - وأول تحقيق للفن هو المعمار.

وهنا نجد أنه كلما كان المضمون أعمق، أو على العكس: سطحياً غامضاً، فإن الشكل سيكون أكثر، أو أقل، تعبيراً، أكثر أو أقل عينية، وحين يريد فن المعمار أن يحقق تطابقاً كاملاً بين المضمون والشكل، فإنه يخرج عن حدود ميدانه الخاص من أجل الزحف على ميدان اسمى، هو ميدان فن النحت وبهذا تظهر طبيعة المعمار المحدودة بعلاقتها الخارجية مع ما هو روحي، وبحاجة إلى تحاوز نفسه ابتعاداً الاقتراب من الصورة *Idee* أعني من الروح.

«والمهمة المعماري هي أن يطبع في الطبيعة اللاعضوية تحويلات تقربها من الروح بواسطة سحر الفن. والمواد التي يعمل فيها تمثل، بشكلها الخارجي والمباشر، كتلة ميكانيكية ثقيلة؛ وأشكاله تظل هي أشكال الطبيعة اللاعضوية، منظمة وفقاً لعلاقات التماثل Symétrie المجردة. فالفن يبدأ هاهنا إذن بالطبيعة اللاعضوية، وتتحقق فيها، ولما كان مضمونه مجردأ، فإنه يظل خارجاً عنه، وبدلأ من أن يُظهر الله خارجياً، فإنه يقتصر على مجرد الإشارة إليه. إن المعماري لا يفعل بعد إلا شق الطريق إلى الحقيقة التي تتناسب مع الله، ويؤدي واجباته نحوه بأن يعمل في الطبيعة الموضوعية، وأن يسعى إلى تخلصها من أوغall التناهي وتشويهات ما هو عَرَضي. بأنه يمهد الطريق المؤدي إلى الله، ويُشيد له معابد، ويوجد له مكاناً، وينظف التربة، ويعالج المواد الخارجية كيما تكون في خدمته، حتى لا تبقى خارجية عنه، بل تظهره وتصبح صالحة للتعبير عنه، وقدرة وجدرة باستقباله. إن المعماري يهتم المكان للاجتماعات الخاصة، ويُشيد حَرَماً آمناً لأعضاء هذه الاجتماعات، وستراً يحميهم من العاصفة التي تهدد، ومن المطر وتقلبات الأحوال الجوية، من الوحوش. وهو يعبر في الخارج عن إرادة - الوجود - معاً بإعطائها شكلاً عينياً مرئياً، تلك هي رسالة المعماري؛ وذلك هو المضمون الذي يجب عليه أن يتحقق. ومواده إنما يستمدّها من المادة الغليظة الخارجية، على هيئة كتل ميكانيكية ثقيلة. وتشكيل هذه المواد هو تشكيل خارجي، ينفرد وفقاً للقواعد المجردة للتماثل (السيميترية). وعلى هذا النحو يُشيد معبداً لِله، وبيني

مقامه. فتجرى تحويلات في الطبيعة الخارجية، وفجأة يسرى فيها برق الفرداتية. إن الله يدخل في معبده، ويتملك بيته. وبرق الفردانية هو الوسيلة التي بها يتجلى، ومتثاله يتخذ مكانة في المعبد من الآن فصاعداً». (ج ١ ص ١٤٣ - ١٤٤ Reclam).

وهكذا بفضل المعمار يجري في العالم اللاعضوي عملية تطهير، تتم وفقاً لقواعد التمثال (السيمترية)، فيقترب من الروح، ويزيد معبد الله وبيت أمنه. ثم يدخل الله هذا البيت، قارعاً إياه، نافذاً في المادة الجامدة لبرق الفردانية. وهكذا يتلقى المعبد روحًا ومضموناً روحيَا على شكل إله أبدعه الفن. وبين هذا الإله والشكل الذي يظهر عليه لا تعود العلاقات من الآن فصاعداً علاقات خارجية فقط. بل تكون هذه هوية مطلقة وتمامة بين الواحد والأخر.

والفضل في تحقيق هذه المطابقة التامة، إنما يرجع إلى الفن الكلاسيكي الذي هو فن النحت.

٢ - إن النحت يُدخل الله في موضوعية العالم الخارجي؛ ويفضله تتجلى الذاتية، والفردانية في الخارج من جانبها الروحي. إن الإله يدخل، وفي الوقت عينه ينعد في هذه المظاهر الخارجية لما هو ذاتي ولما هو فردي، ويتحقق تمثيله الكامل. هنالك تبدو الروحانية وحدها، فالشكل الجسماني لا يعني شيئاً ولا يعبر عن شيء بذاته، لكنه فقط من حيث هو انعكاس لعمق باطن وتمثيل للروح. والمحسوس لا يعود يعبر إلا بما هو روحي، والنحت لا يستطيع أن يعبر عن مضمون روحي دون أن يهب شكلاً محسوساً ميسوراً للعيان الجسني. إن النحت يمثل الروح على شكلها الجسماني، وفي وحدتها المباشرة وفي حالة هدوء ساج وسعيد، بينما الشكل، من ناحيته، يشاع فيه الحياة بواسطة الفردانية الروحية. والشكل والمضمون يصيران في تطابق مطلق، ولا واحد منها يتغلب على الآخر: فالشكل يحدد المضمون، والمضمون يحدد الشكل، إنها الوحدة في كليتها المحسنة. وهكذا يحاكي التمثال الشكل الإلهي نفسه. والإله باطن في التعبير الخارجي عنه، وهو في حالة من السكون غير المتحرك، والسجño السعيد وليس له علاقة إلا مع ذاته، إنه تم كنوع من التجلي العضوي. فنحن هنا بإزاء التصور المنطوي على نفسه، وفي علاقة مع ذاته وليس له أية صفة من صفات المظهر». (ج ١ ص ١٤٥ Reclam).

٣ - وأقرب الفنون إلى النحت هو التصوير Malerei. وهو يتأخذ مادة

لمضمونه وتشكيله قابلية الرؤية Sichtbarkeit بما هي كذلك، من حيث أنها تميز بالألوان. صحيح أن مادة المعمار والنحت هي أيضاً قابلة للرؤبة وملونة، لكنها ليست كما في التصوير: جعل الشيء مرئياً بما هو كذلك، مثل الضوء البسيط في ذاته الذي يتحدد بأنه في مقابل الظلمة، وبالاتحاد معها يكون اللون. وقابلية الرؤبة تصبح جزئية وذاتية بواسطة اللون مثلاً، وخصوصاً بالضوء الذي يتضمن التحديد بواسطة الظلمة التي معها يكون وحدة نوعية ومتجردة. وهذه القابلية للرؤبة الذاتية ليست في حاجة بعده، كما هي الحال في المعمار، إلى تقابلات مجردة لكتل ميكانيكية، كما أنها ليست في حاجة إلى المادة الكلية ذات الأبعاد، الثلاثة، كما هي الحال في التمثال المنحوت، وإنما التقابلات التي تحتاج إليها هي تقابلات باطنية، إن صبح هذا التعبير، على شكل ألوان. وبهذا يتحرر الفن مما هو مادي محض ولا يتوجه إلا إلى المعنى المجرد والمثالي للحياة. ومن ناحية أخرى، يخضع المضمون بدوره إلى تجزيء يمتد بعيداً جداً. وكل ما يعتلي في النفس، وكل ما يسعى إلى التعبير عن نفسه في الخارج يصير مادة للتمثيل. وكل حياة العواطف تجد هاهنا مكاناً فسيحاً لها.

٤ - والذاتية الأشد عمقاً من ذاتية اللون والتصوير هي تلك التي تتحققها الموسيقى. ذلك أن الموسيقى تلغى التواجهات معاً التي تملأ المكان والتي يبقى عليها اللون، وذلك بإضفاء المثالية عليها وتجميعها في نقطة. لكن نقطة الإلغاء هذه هي نقطة عقلية، وهذا التحديد يمكن أن يعد بداية لإضفاء المثالية على ما هو مكاني، وذلك بواسطة الحركة التي تبت في المادة، وهي حركة تجعل المادة تهتز وتعدل العلاقات التي بينها وبين نفسها؛ وهذا ما يحصل عليه بواسطة الصوت الذي يتوجه نحو السمع، وهو حسن مثالي آخر، وهنا تتحول قابلية الرؤبة المجردة إلى قابلية سمع مجردة، وديالكتيك المكان ينمو ويتطور كي يصل إلى الزمان، إلى هذا المحسوس السلبي الموجود هناك دون أن يكون هناك، وفي هذا الالاوجود يولد وجوده المقبل، لاغيّاً نفسه ومولداً نفسه باستمرار. وهذه المادة التي هي المحاية المجردة تكون الوسط الذي فيه يتتطور الإحساس غير المتعين، والذي لم يكن له بعد القدرة على بلوغ درجة التحديد الذاتي. إن الموسيقى وحدها هي التي تعبر عن يقظة العاطفة وعن زوالها؛ وتكون مركز الفن الذاتي، والانتقال من الحساسية المجردة إلى الروحية المجردة. والموسيقى، بمادتها، هي بذاتها تقوم، شأنها شأن المعمار، على علاقات عقلية،

وهي الفن الذي يعبر عن المحاباة المجردة والروحية للعاطفة.

والصوت عنصر مجرد. والعين والأذن حاستان جعلتا من أجل التجليات الممحضة والمجردة. إن الصوت يمثل مثالية ما هو مادي؛ ومن حيث هو اهتزاز وحركة لما هو مادي فإنه عنصر مثالي، متهيء تماماً لتجليّ ما هو إلهي. إن الامتداد المكاني يتتحول إلى نقطة، والنقطة التي تبقى ليست إلا الزمان. إن العنصر المحسوس يتتحول بالموسيقى إلى روحية متزايدة.

٥ - بيد أن هذا العنصر الحسبي لا يزال في الموسيقى وثيق الارتباط بالعاطفة، ينفصل عن المضمون، والصوت الذي كان في الموسيقى ذا رنين غير محدد، يتتحول إلى كلام مفضل محدد مهمته أن يعبر عن تصورات وأفكار وأن يكون علامа على باطن روحي إن الصوت يتتحول إلى حرف من حروف الهجاء، لأن المرئي والمسموع يرتدان إلى مجرد علامات للروح. وهذا النوع من الفن هو ما نسميه: الشعر. «إن الشعر هو الفن العام الأكبر شمولاً، الفن الذي نجح في السمو إلى ذروة الروحية. في الشعر نون الروح حرزة في ذاتها؛ لقد انفصلت عن المواد الحسية، ابتعاءً أن تصنع منها علامات يقصد منها التعبير عنها. والعلامة هاهنا ليست رمزاً، بل هي شيء لا قيمة له، تمارس فيه الروح قدرتها على التحديد... وما يميز الشعر خصوصاً هو قدرته على أن يُخضع للروح وتصوراتها العنصر المحسوس الذي كان التصوير والموسيقى قد بدأ في تحرير الفن منه... إن الصوت قد صار اللفظ المفصح عنه، والذي قصد منه إلى التعبير عن تصورات وأفكار، وصار النقطة السلبية التي كانت تنحو إليها الموسيقى فتحولت إلى نقطة عينية تماماً، هي نقطة الروح وقد مثلها الفرد الوعي الذي بواسطة وسائله الخاصة ربط المكان اللامتناهي للامثال بزمان الصوت». (ج١ ص ١٤٨ - ١٤٩ طبعة Reclam

تلك إذن هي الخصائص العامة لمختلف الفنون: المعمار، والنحت، والتصوير، والموسيقى، والشعر.

ولم يبق إلا تحديد علاقاتها بالزمان والمكان. «إن الزمان والمكان هما الشكلان العامتان للعالم المحسوس، ويفضلهما يكون المحسوس محسوساً؛ إنهم تجريدان عامتان للمحسوس. وإذا نظر إلى الفنون من هذه الناحية، فإن المعمار يتخذ من المكان ذي الأبعاد الثلاثة مادة لامثاله، لكنه بحيث يكون للتحديات

الأساسية للمكان: من زوايا، وسطوح، وخطوط، انتظام يفرضه عليها الذهن. والأشكال ها هنا هي مجرد تبلورات، قد خلت من الروح. فالهرم لا يحتوي إلا على إله غائب. أما النحت فقد أعطى المكان كله شكلاً عضوياً، مبتدئاً من الداخل. بعد ذلك تأتي الفنون الرومنتية، التي فيها يبدأ الخارج في الاستبطان الذاتي، ويبدأ المكان في أن يصير مجردًا: فالتصوير يعمل في السطوح الممتدة وتشكيلها. وهذا المكان المجرد يتهمي بأن يختزل إلى نقطة تصير نقطة الزمان، إلى النقطة السلبية التي هي سلب لانفصال، في نفس الوقت الذي هي فيه انفصال والنصر المحسوس للزمان هو عنصر الموسيقى. أما في الشعر فإن النقطة تناظر الزمان أيضاً، لكن الزمان - بدلاً من أن يكون ذا سلبية شكلية - يكون عينياً تماماً، من حيث هو نقطة للروح، ومن حيث هو ذات مفكرة مرتبطة بالصوت الزماني في المكان اللامتناهي للامتثال. وهكذا يناظر كلُّ فن من الفنون تحديداً جزئية للخارج». (ج ١ ص ١٥٠ - ١٥١ طبعة Reclam).

وفيما يتعلق بالعلاقات بين الفنون الجزئية وبين الفن بوجه عام، يقول هيجل «إن الفن الرمزي يجد أوسع تطبيق له في المعمار: إنه يفتح منه على نحو كامل، دون أن يصبح الجانب اللاعضوي من فن آخر. وفي الفن الكلاسيكي نجد أن النحت هو غير المشروط بشرط، بينما المعمار يرتبط به بصفة ثانوية. أما الفن الرومنتيكي فهو أساساً ميدان التصوير والموسيقى، وبهما يتجلّى استغلاله غير المشروط بشرط. والفن الثالث الرومنتيكي، الذي يسمى إلى الموضوعية في ذاتها، هو الشعر، الذي يوسع ميدانه باستمرار وإلى غير نهاية، ويتدخل في سائر الفنون الرومنتيكية، مولجاً فيها عنصراً جديداً، ومستمدأ منها في نفس الوقت عناصر من أجل تكوينه هو نفسه. ذلك أن الشعر مشترك بين كل أشكال الجمال ويمتد إليها جميعاً، لأن عنصره الحقيقي هو الخيال، الذي يحتاج إليه كل إبداع أيّاً كان شكله.

والتقسيم الذي أتينا على ذكره إنما يقوم على علاقات الفنون بالزمان والمكان؛ بيد أن هذه علاقات مجردة. وحينئذ يصير المعمار هو: التبلور، والنحت هو: الشكل العضوي للمادة، والتصوير هو: السطح والخط. أما في الموسيقى فإن الزمان يرد إلى النقطة؛ النقطة التي ليست أبداً خاربة، أعني إلى الزمان. وأخيراً نجد أنه يحدث في الشعر تحديد آخر غير ذلك التحديد المحسوس تجريداً. لكن عند هذه الدرجة العليا يتجاوز الفن نفسه. ويصبح ثراءً، وفكراً.

وما تتحققه الفنون الجزئية في كل عمل فني منظوراً إليه على حدة، لهي الأشكال العامة للفكرة (أو: الصورة) Idee الجمال وهو بسيط النمو والتطور. والفن يبدو كما لو كان پانثيون Panthéon (= مجمع جميع الآلهة)، فهندسة المعماري هي روح الجمال وهي تدرك ذاتها، وكذلك عامل البناء فيه، ولن يتم هذا البناء إلا بعد آلاف السنين من التاريخ الكلي» (علم الجمال، ج ١ ص ١٥٠ - ١٥١، طبعة Reclam، اشتُرِجَرت سنة ١٩٧١).

صورة (*) الجمال

- ١ -

الصورة Idee والروح المطلقة

بعد التمهيدات التي أوردناها حتى الآن، يشرع هيجل في الكلام عن الصورة Idee الخاصة بالجمال فيحدد أولًا معنى «الصورة» فيقول: «إن الصورة من حيث هي موجودة في ذاتها ولذاتها، هي أيضًا الحق في ذاته، وهي ما يشارك في الروح بطريقة عامة، إنها الروحي الكلي، إنها الروح المطلقة. والروح المطلقة هي الروح من حيث هي كلية، لا من حيث هي جزئية ومتناهية. وتتحدد على أنها ما هو حق بحقيقة كلية. صحيح أننا اعتدنا أن نضع الروح إلى جانب الطبيعة، كما لو كانت الطبيعة مساوية لها في المكانة، وكما لو كانت العلاقات القائمة بين الروح والطبيعة علاقات النزد للند، ومستقلة على التبادل. لكننا هاهنا نفترض تقابلًا بين الروح والطبيعة. إن الروح، وقد تخلصت من الطبيعة. فإنها تعارضها، وليس هي الروح المطلقة التي فيها الطبيعة تكون موضوعة بطريقة مثالية. وهي التي تتفاصل بحسب نشاطاتها المحايثة وتنحل إلى حدود متقابلة: الطبيعة والروح المتناهية - هذان

(١) «الصورة» في هذا الفصل، وفي كل موضع قرنت فيه بالمقابل الألماني Idee هي المثال العقلي، الأزلي الأدبي، والذي بالمشاركة فيه تكون حفائق الأشياء. وهذا الاستعمال هو الذي وضعه أفلاطون، لكنه جعل الصورة مفارقة في عالم علوي، بينما عند هيجل الصورة محايضة في عالم الموجودات، أي باطنية فيها. وكان أفلاطون يضع صورتي الخير والجمال على رأس عالم الصور أو المثل. راجع تفصيل ذلك في كتابنا: «أفلاطون».

الحدان يمثلان الصورة الكلية، يمثلانها فقط دون أن يكونا شكلها الحقيقي».

لكن هذه هي نظرية الروح المتناهية التي مصدرها في الروح المطلقة التي هي اتحاد لها مع الطبيعة. أما النظرة الصحيحة فتقول إن حقيقة الطبيعة تقوم في مثاليتها. وهذه المثالية هي التي تشكل التصور العميق لذاتية الروح. لكن الروح من حيث هي ذاتية، ليست بعد إلا حقيقة الطبيعة لأنها لم تكون بعد تصورها لذاتها. والروح المطلقة هي الحقيقة العليا. والطبيعة تعود إلى حقيقتها، وحقيقة هي الروح.

وفي ميدان الفن نحن نضع أنفسنا من وجهة نظر الروح المطلقة. «ذلك أن ميدان الفن هو فوق ميدان الطبيعة والروح المتناهية؛ وهو لا يطابق ميدان المنطق، حيث الفكر - بما هو فكر - ينمو ويتطور من أجل ذاته؛ كما أنه لا يطابق الطبيعة حيث يتموضع (= يصير موضوعاً) الفكر. إن الجمال الفتني لا يوجد في الطبيعة؛ وهو ليس من نوع المنطق، ولا يكون جزءاً من ميدان الروح المتناهية، ولا من ميدان الفكر المحسن البسيط، الفكر الذي ليس إلا فكراً فحسب، ولا من ميدان أهداف وأفعال الروح المتناهية: وإنما هو يتسبب إلى ميدان الروح المطلقة؛ ويوجد في الفن معرفة بالروح المطلقة بوصفها موضوعاً للروح المتناهية... والروح المطلقة تعارض ذاتها، في مجتمعها كروح متناهية؛ إنها ليست روحًا مطلقة إلا بمقدار ما هي معروفة بما هي كذلك في المجتمع. ولما كانت هذه هي وجهة نظر الفن - منظوراً إليه في مكانته الأسمى والأكثر حقيقة، فمن الواضح أن الفن هو في نفس المرتبة التي للدين وللفلسفة. إن الفن والدين والفلسفة تشتراك في كون الروح المتناهية تمارس أمرها في موضوع مطلق، هو الحقيقة المطلقة. في الدين يسمو الإنسان فوق مصالحه الشخصية الجزئية، وفوق آرائه وامثلاته وميوله الخاصة، فوق علمه الفردي - متوجهاً نحو الحق، أي نحو الروح التي هي في ذاتها ولذاتها. وموضوع الفلسفة هو نفس الحقيقة؛ إنها تفكير في الحق، ولا موضوع لها إلا الله؛ إنها في جوهرها لاهوت وعبادة إلهية. ونستطيع، إن شئنا، أن ننعت الفلسفة ببنعت اللاهوت العقلي، والعبادة الإلهية للفكر. إن الفن والدين والفلسفة لا تختلف إلا من حيث الشكل؛ أما الموضوع فواحد» (ج1 ص ١٥٧ - ١٥٨).

ولو ألقينا نظرة إلى وجودنا العادي، لأبصرنا تنوعاً هائلاً في المصالح والوسائل الكفيلة بتحقيقها. إذ نجد أولًا المصالح المادية التي تسعى إلى توفيرها العديد من الصناعات، ونجد التجارة والملاحة ومختلف المهن الصناعية؛ وفوق

هذه نجد عالم القوانين، وحياة الأسرة، والطبقات الاجتماعية، وكل ميدان الدولة الهائل؛ وبعد ذلك تأتي الحاجة الدينية التي توجد في روح كلّ واحد منا وتتجدد إرضاءها في حياة الكنيسة؛ ونجد في النهاية نشاط العلم بفروعه العديدة والمتقاطعة. «وفي داخل هذه المجالات يتم أيضاً النشاط الفتى، المترولد من الاهتمام بالجمال الذي تؤدي تحققاته إلى إرضاء روحي. والسؤال الذي يقوم حينئذ هو: لأية ضرورة باطنية يستجيب هذا الاهتمام بالجمال، هذه الحاجة إلى الفن، بالنسبة إلى سائر ميادين الحياة والعلم؟ وأول ما يخطر بالبال هو أن نرى أن مجرد وجود هذه المجالات ينبغي أن يكفياناً، وأن كل سؤال يتتجاوز ذلك هو سؤال لا حاجة إليه ولا محصل منه. بيد أن العلم يتضمن أن نبحث في العلاقات الجوهرية القائمة بينها واعتماد بعضها على بعض على التبادل. وهنا نجد أن العلاقات التي تربط بينها ليست علاقات المتنفعه وحدها، بل هي يمكن بعضها بعضًا، بمعنى أن هذا المجال أو ذاك يتضمن أنواعاً من النشاط أسمى من تلك التي في مجال آخر؛ ونتيجة لهذا أن المجال الذي في مرتبة أدنى يسعى إلى أن يتتجاوز نفسه وإلى ملأ النقص الذي يتبيّن له، وذلك بإرضاء أعمق لمصالح أوسع». (ج1 ص ١٥٦ - ١٦٠).

للعمل الفتى وجهان: وجه المضمون والغاية والمعنى، ثم وجه التعبير، والتجلّي، والواقع الخارجي. وبين هذين الوجهين تداخل بحيث أن المظاهر الخارجي لا سبب له إلا التعبير عن الباطن.

وأعلى مضمون يمكن الذات تصوره هو مضمون الحرية، التي هي التحديد الأعلى للروح. ومعنى الحرية هو اختفاء كل بؤس وشقاء، وتصالح الذات مع العالم وقد صار مصدراً لأنواع الرضا، واختفاء كل تعارض أو تناقض. «لكن للحرية مضموناً عقلياً أيضاً: هو الأخلاق، مثلاً، في الأفعال، والحقيقة في الأفكار. لكنه طالما بقيت الحرية ذاتية، دون أن تظهر في الخارج، فإن الذات تجد نفسها في حضرة ما ليس حرّاً، وما ليس إلا موضوعية وضرورة طبيعية، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى مصالحة هذا التقابل. ومثل هذا التعارض موجود في داخل الشخص نفسه. وحين نتحدث عن الحرية، فلا بد أن نحسب حساباً - من ناحية - لما هو في ذاته كلي ومستقل، مثل القوانين العامة للعدالة والجمال والحق، الخ، و - من ناحية أخرى - لغرائز الإنسان؛ وعواطفه، واستعداداته، ووجوداته،

وبالجملة: كل ما ينطوي عليه القلب العيني للإنسان المفرد. وبين هذين الحدين المتعارضين يتواصل الصراع المستمر، الذي هو مصدر ألوان من اليأس، وألام عميقه وشعور عميق بعدم الرضا. إن الحيوانات تحيا في سلام مع نفسها ومع الأشياء التي تحيط بها، أما الطبيعة الروحية التي للإنسان فتجعله يعيش في حالة من الأزداج والتمزق، ويتخطط في وسط تناقضات تولدها هذه الحالة.

«إن الإنسان لا يستطيع أن يقنع بحياة لا تتجاوز عالمه الباطن، حياة محبوسة في الفكر المحسن، وفي عالم القوانين ذات الطابع الكلي - بل هو في حاجة أيضاً إلى وجود محسوس يستطيع فيه أن يطلق العنان لدوافع العاطفة، وخفقات القلب، وبالجملة: للحياة النفسية. والفلسفة تصور هذا التعارض بطريقة عامة جداً، والوسائل التي تقترحها من أجل القضاء على هذا التعارض هي الأخرى ذات طابع عام جداً. لكن الإنسان في حياة المباشرة يطبع في إشباع مباشر أيضاً. وإننا لنجد في نَسْق الحاجات الطبيعية أول امتصاص للتعارض المذكور. فالجوع والعطش والأكل والشراب والشبع والنوم الخ هي الأمثلة، في هذا المجال، على مثل هذا التعارض وامتصاصه. لكن في هذا المجال الخاص بال الحاجات الطبيعية نجد أن مضمون الإشباع يكشف عن طابع متنه ومحدود. والإشباع ليس مطلقاً، ويتلوه فوراً يقظة للحاجة. والأكل والنوم والشبع لا يعطي نتائج نهائية: والجوع والتعب ما يلبثان أن يعودا من جديد في اليوم التالي. وفي المجال الروحي ينشد الإنسان الإرضاe والحرية في الإرادة وفي العلم، في المعارف والأفعال. والجاهل ليس حرزاً، لأنه يجد نفسه أمام عالم فوقه وخارج عنه، وهو مع ذلك يعتمد عليه، دون أن يكون هذا العالم الأجنبي من عمله هو ودون أن يشعر أنه مطمئن فيه. والبحث عن العلم، والطموح إلى المعرفة، من أدنى الدرجات حتى أعلىها، لا مصدر لها إلا تلك الحاجة التي لا تقاوم: الحاجة إلى الخروج عن هذه الحالة من عدم الحرية، من أجل اكتساب العالم بواسطة الإدراك والتفكير. ومن ناحية أخرى، فإن الحرية في الفعل تقوم في الالتزام بالعقل الذي يقتضي أن تصبح الإرادة حقيقة واقعية. وهذا التحقيق للإرادة، بحسب مقتضيات العقل، يتم في الدولة. ففي الدولة المنظمة وفقاً لمقتضيات العقل نجد أن كل القوانين والنظم ليست إلا تحقيقات للإرادة تبعاً لتعييناتها الأكثر جوهرية. وحينما يكون الأمر كذلك، فإن العقل الفردي لا يجد في هذه النظم إلا التحقيق لماهية الخاصة، وحينما يخضع

لهذه القوانين فإنه لا يطيع في النهاية إلا نفسه. وكثيراً ما يخلط بين الحرية وبين الهوى؛ لكن الهوى ليس إلا حرية لا عقلية، لأن الاختيارات والقرارات التي يتخذها الهوى لا تميلها الإرادة العاقلة، بل تميلها الدوافع العارضة والبواعث الحسنية الخارجية».

والفن يكون جزءاً من الجمال المطلق للروح لأنه يشتغل بالحقيقة بوصفها موضوعاً مطلقاً للوعي. وبهذه المثابة يحتل الفن نفس المرتبة التي يحتلها الدين، بالمعنى الأخضر لهذا اللفظ، والتي تحتلها الفلسفة، لأن الفلسفة هي الأخرى لا موضوع لها إلا الله، وهي بذلك لاهوت عقلي في جوهرها وعبادة إلهية من أجل الحقيقة. إن الفن والدين والفلسفة هي ممالك الروح الثلاث، ومضمونها واحد، ولا خلاف بينها إلا في الشكل الذي يعبر به كل واحد منها عن نفس الموضوع، وهو «المطلق» كما يتجلى للوعي. وهذه الاختلافات بينها إنما ترجع إلى تصور «المطلق». فثم ثلاثة أشكال لهذا التصور:

الشكل الأول هو المعرفة المباشرة، وهي بالتالي حسية، والعلم هنا يتصور كل الأشياء من وجهة نظر حسية و موضوعية، فيها يُدرك «المطلق» بواسطة العيان الحسي، وبالعاطفة.

والشكل الثاني هو الامتثال (الإدراك) الوعي.

والشكل الثالث هو الفكر الحر الذي هو فكر الروح المطلقة.

«إن العيان الحسي ينتمي إلى الفن الذي يعطي الحقيقة شكل الانفعالات الحسية التي لها، حتى بهذه المثالية، معنى يتجاوز المجال الحسي الحالص، لكنها لا تزيغ، من خلال هذه الوسائل الحسية، إلى جعل الروح في كل كليتها مُدركة، لأن الوحدة التي تكونها هذه الروح مع الظاهرة الفردية هي التي تكون ماهية الجمال وتمثيله بواسطة الفن».

والدين كثيراً، ما يستعين بالفن من أجل جعل الحقيقة الدينية أكثر عينية وأيسر للخيال، وفي هذه الحالة نستطيع أن نقول إن الفن يعمل في خدمة مجال ليس هو مجاله الخاص. لكن يجب أن نقول مع ذلك إنه في كل مرة يؤكد فيها الفن كماله العالي، فإنه يعطي عن الحقيقة التعبير الأكثر تدقيراً، والذي يناسب

ماهية إلى أعلى درجة. وعلى هذا النحو كان الفن عند اليونان، هو الشكل الأسمى الذي مثل به الشعب آلهته وأدركوا الحقيقة. ولهذا السبب فإن الفنانين والشعراء اليونانيين صاروا المبدعين لآلهتهم، أي أن الفنانين أعطوا لأمته تصويراً محدداً لحياة الآلهة وأفعالهم، وأعطوا للدين مضموناً محدداً.

لكن الفن يحمل في داخله علاه، ولهذا يجب عليه أن يخلو مكانه لشكل من الوعي أسمى. والمجال الأقرب الذي يتجاوز مملكة الفن هو مملكة الدين. والوعي الديني يتخد شكل الامتثال بأن ينتقل «المطلق» من موضوعية الفن إلى باطن الذات، فيصبح القلب أو الروح أو الذاتية بعامة هي اللحظة (العنصر) الرئيسية. «ويمكن نعت هذا التقدم للفن نحو الدين بأن نقول إن الفن لا يمثل إلا جانباً واحداً من الوعي الديني. فإذا كان الفن يمثل الحقيقة، والروح، على شكل محسوس لموضوع ما، ويرى في هذا التمثيل التعبير المطابق عن «المطلق»، فإن الدين يضيف التقوى التي تكون الموقف الباطن تجاه الموضوع المطلق. إن التقوى تتبع عن كون الشخص يدع ما يجعله الفن موضوعياً للحساسية الخارجية يدخل في أعمقه الباطنة، ويندمج فيها بحيث تصبح محاباة الامتثال وعمق العاطفة عنصراً جوهرياً في وجود المطلق. إن التقوى هي عبادة الجماعة (أو الأمة) على الشكل الأصفي والأكثر أنساً وذاتية؛ إنها عبادة فيها الموضوعية تمتض وتهضم، ويصير مضمونها، وقد تخلص من هذه الموضوعية، مكاناً للقلب والنفس».

والشكل الثالث للروح المطلق هو الفلسفة، لأن الدين الذي فيه يظهر الله أولاً للوعي كموضوع خارجي: إذ عليه أن يبدأ فيتعلم سنة الله، وكيف انكشف للوعي - يكتون عنصراً باطنأ يملاً الجماعة (أو الأمة) لكن الباطن الذي يميز تقوى النفس ليس هو الشكل الأسمى للباطن. وإنما الفكر الحز هو الشكل الأصفي للمعرفة، الفكر الذي بفضله يمتلك العلم نفس المضمون ويصير هكذا العبادة الأكثر روحية، أي أن الفكر يصبح قادراً على إدراك ما يتجاوز الامتثال والعاطفة. وهكذا نجد أن الفن والدين يتحدا في الفلسفة. وهو اتحاد بين موضوعية الفن، وبين ذاتية الدين وذلك لأن الفكر يكون الذاتية الأكثر عمقاً، والأكثر صدقأ، وهو الصورة الأكثر حقاً، والتي هي في الوقت نفسه نفسه العلوم الأكثر كمالاً والأكثر موضوعية.

والوعي الحسني عند الإنسان هو الوعي الأول في الزمان، والذي يسبق سائر أنواع الوعي. ولهذا فإن الدين في أقدم مراحله كان ديناً يشغل فيه الفن والانتاج الحسني للفن مكاناً بالغ الأهمية، إن لم يكن المكان الأهم. فقط في دين الروح يصير الله، من حيث هو روح، موضوعاً لشعور أسمى، وينذرك على أنه في علاقة مع الفكر.

- ٢ -

الجمال في الطبيعة

«الجمال هو «الصورة Idee بوصفها وحدة مباشرة للتصور Begriff وحقيقة الواقعية بقدر ما تكون هذه الوحدة حاضرة في تجليها الواقعي المحسوس».

وبعبارة أبسط: الجمال إنما يقوم في الوحدة بين التصور العقلي للشيء وبين وجوده الواقعي، بحيث يكون الشيء جميلاً إذا تطابق التصور العقلي مع التحقيق الفعلي في الوجود. أو بعبارة أكثر بساطة: الجمال هو التطابق بين المفهوم العقلي وبين الوجود الفعلي.

وعند هيجل أن «التصور» ليس فقط من نتاج تفكيرنا العقلي، بل هو يوجد موضوعياً في الشخص الحسي نفسه. ذلك لأن مثاليته ليست كما عند فشته، أي عقلية في الآنا، بل هي مثالية موضوعية.

وتبعاً لهذا المبدأ، فإن الحياة التي تشيع في الطبيعة هي جميلة، من حيث أن الحياة هي «صورة» Idee محسوسة وموضوعية، وذلك بالقدر الذي به تلبس الصورة مباشرة، كشكل أول طبيعي، شكل الحياة في حضن حقيقة واقعية جزئية ومطابقة. لكن على الرغم من هذا التجسد المباشر والحسني للحياة، فإن الجمال الطبيعي ليس هو الجمال في ذاته، ذلك لأن الجمال الطبيعي ليس جميلاً إلا بالنسبة إلى الآخرين، أي بالنسبة إلينا نحن، بالنسبة إلى الوعي الذي يدرك الجمال. لهذا ينبغي أن نتساءل: كيف ولماذا الوجود في - الحياة يبدو لنا جميلاً في آنيته Dasein المباشرة؟

إن أول ما يظهر لنا حين ننظر في كائن حتى من حيث مظاهره وسلوكه هو: الحركة الإرادية. وهذه، لو نظر إليها بوجه عام، فإنها ليست إلا الحرية المجردة في التغيير الزماني للمكان؛ وهذا التغيير، في حالة الحيوان، يظهر لنا أنه اعتباطي،

وكانه صادر عن مجرد الصدفة. وفي الموسيقى والرقص توجد حركات لكنها ليست اعتباطية ويمضي الصدفة، بل هي في ذاتها منتظمة، محددة، عينية، مليئة بالمقاييس، وتظهر لنا كذلك، وأنها ليست اعتباطية ولا بالصدفة.. وحتى لو شاهدنا في حركة الحيوان تحقيقاً لهدف معين، فإن هذا التحرك ناجم عن تهيج، ولهذا فإنه عرضي تماماً ومحدود. أما إذا خطونا خطوة أخرى فإننا نجد في الحركة التعبير عن نشاط ذي طابع عقلي وتعاون بين كل الأجزاء؛ وهناك نكون حكماً لا يمكن أن يكون إلا نتيجة نشاط قام به ذهمنا. والأمر كذلك إذا فكرنا في الكيفية التي بها يشبع الحيوان حاجاته: الغذاء، أخذ الطعام، التهame، هضمها، وبالجملة كل ما يعمل على حفظ حياته. لكن هذه الغائية هي الأخرى لا تكفي كي تظهر لنا أن الحياة الحيوانية تمثل الجمال الطبيعي ذلك لأن الجمال لا يمكن أن يعبر عنه إلا في شكل، لأنه هو وحده التجلّي الخارجي الذي به المثالية الموضوعية للكائن الحي تبدو لعياناً العجسي ولتأملنا العجسي.

والشكل يتميز بامتداده في المكان، وبحدوده، ومظهره، ولونه، وحركاته، وكثير من التفصيلات الأخرى. لكن إذا كان الكائن العضوي الذي يشمل على هذه الاختلافات يبدو أنه حسي، فمن المؤكد أنه ليس هذا النوع وأشكاله هو الذي منه يستمد وجوده. وإذا كان له وجود حقيقي، فما ذلك إلا لأن أجزاءه المختلفة، التي تبدو لنا أشياء محسوسة، تجتمع لتكون كلاً؛ بحيث أن الخصائص التي يتكون منها، رغم اختلافها بعضها عن بعض تكون انسجاماً يقرب فيما بينها و يجعلها تتعاون من أجل غرض واحد بعينه.

لكن هذه الوحدة يجب أولاً أن يكون لها طابع الهوية غير المقصودة بين الفروق، وتبعاً لذلك ليست غائية مجردة، والأجزاء التي تتكون منها ينبغي ألا تظهر على شكل وسائل من أجل، وفي خدمة، غاية معينة، ولا خالية من الاختلافات التي تفرق بينها من ناحية التركيب والهيئه.

وثانياً: تأخذ الأعضاء؛ بالنسبة إلى من يتأملها مظهر العرضية؛ بمعنى أن كل واحد منها لا يضع تحديد الآخر؛ فالأمر هنا هو أمر فرد عضوي، فيه كل عضو يختلف عن الآخر: فالأنف تختلف عن الجبهة، والفم يختلف عن الخدود، والصدر يختلف عن الرقبة، والذراعان تختلفان عن الساقين، الخ. إن لكل عضو شكله الخاص، ولا يتحدد بغيره من الأعضاء، بل يبدو كل عضو أنه مستقل بنفسه

استقلالاً ذاتياً، وأنه تبعاً لذلك حرّ وعَرَضي بالنسبة إلى سائر الأعضاء.

وثالثاً: لكن على الرغم من هذا الاستقلال الذاتي فلا بد أن توجد رابطة باطنية، ووحدة ليست ظاهرية فحسب، خارجية، مكانية، زمانية أو كمية، مثلما هي الحال في الأشياء الخاضعة لقاعدة وحيدة.

ولإدراك الوحدة في الكائن العضوي لا بد أن يتم ذلك بواسطة الفكر، ذلك لأن في الطبيعة، لا يتجلّى النفس بما هي نفس، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح بعد وحدة في ذاتها. وبإدراكنا للنفس بحسب تصورها، نحصل على نتيجة مزدوجة: عيان الشكل الحي، وتصور النفس بوصفها تصوراً. لكن ليست هذه هي الحال حين يتعلق الأمر بإدراك الجمال: فالموضوع ينبغي ألا يتجلّى لنا كشيء مفكرة فيه فقط، ولا أن يختلف عن العيان، ولا أن يتعارض معه من حيث أنه لا يتعلق إلا بالفكر. ولا يبقى أذن إلا أن يكون الموضوع لا يوجد إلا بسبب المعنى الذي يستخلص منه بوجه عام.

وهكذا يمكن أن ننعت الطبيعة بأنها جميلة حين تكون تمثيلاً محسوساً للتصور العيني وللمقدمة Idee، ولكنه بالقدر الذي به تأمل التشكيّلات الطبيعية الموافقة للتصور تمكّن من إدراك مثل هذا التناقض بينها، وأن تكشف الملاحظة الحسية في نفس الوقت للحس الضرورة الباطنة والانسجام (أو التوافق) في التركيب العضوي كله. وتأمل الطبيعة، من حيث أنها تستحق الوصف بالجمال، لا يفضي إلى ما بعد هذا الإدراك. إن هذا الإدراك يظل غير محدد ومجرداً، والوحدة تظل باطنية، ولا يتجلّى للعيان على شكل مثالي، وتبقى الملاحظة مقصورة على المصادر العامة لضرورة وجود وفاق يشيع الحياة.

وعلى الرغم من عدم تحديد الجمال الطبيعي، فيما يتعلق بحياته الباطنة فإنه من الممكن أن نؤكد:

أولاً: أنه وفقاً للفكرة التي لدينا عن درجة شيوخ الحياة، ووفقاً لإدراكنا لتصورها الحقيقي - استناداً إلى الأنماط المعتادة للتجلّي المطابق - فإنه توجد اختلافات جوهرية تسمح لنا بأن نميز بين الجمال والقبح في عالم الحيوان. فمثلاً الحيوانات التي تتحرّك بচعوبة، ويعوزها العمل السريع لا تسرُّ، بسبب هذا الخمول والبطء. ذلك لأن النشاط والحركة السريعة هما علامات على مثالية عالية تتصف بها الحياة. وبالمثل، لا نستطيع أن نعدّ جميلة بعض الأسماك،

والتماسيع، والسلحفاوات، ولا أنواعاً كثيرة من الحشرات، بينما بعض الكائنات المزدوجة الخلقة، والتي تكون الانتقال من شكل إلى آخر وتحقق خلطًا بين كليهما - يمكن أن تثير دهشتنا، دون أن نعدها جميلة، كما هي الحال في الـ⁽¹⁾ *ormithorynque* الذي هو نوع من الطائر ومن ذوات الأربع وفي الحالة التي من هذا النوع ربما كان الأمر، فيما يتعلق بنا، راجعاً إلى مجرد التعود أي إلى أننا في امثالاتنا نحن نتصور نمطاً ثابتاً من الأنواع الحيوانية.

ثانياً: نحن نتحدث عن الجمال في الطبيعة بينما لا نكون في حضرة مخلوقات عضوية حية، وذلك حين نكون أمام منظر طبيعي، مثلاً. وهاهنا لا يوجد تنظيم عضوي للأجزاء، قد تحدد بحسب تصور وطبعت فيه ظاهرة الحياة وحدة وفيه تحقيق للصورة *Idee*، بل كل ما هو أمامنا هو تنوع موضوعات، وتجمُّع خارجي لأشكال مختلفة عضوية وغير عضوية: تناظر جبال، معراجات أنهار، مجاميع من الأشجار، أكواخ، بيوت، مدن، قصور، سفن، سماء وبحر، أودية وشعاب. ومع ذلك، فعلى الرغم من هذا التنوع، وفي داخل هذا الاختلاف، فإننا نشاهد بين الأجزاء المؤلفة للمنظر الطبيعي انسجاماً ممتعاً أو مثيراً للاتفصال يجذبنا.

ثالثاً: إن ثمت علاقة خاصة بين الجمال الطبيعي وبيننا تحدث بسبب ما يولده هذا الجمال الطبيعي من أحوال نفسية وانسجام مع هذه الأحوال. ونضرب مثلاً على ذلك: السجن في ليلة قمراء، والسكنون في الوادي، الذي يجري من خلاله نهير، والمنظر السامي للبحر الهائل وهو هائج، والجلال الساجي للسماء المرضعة بالنجوم. والمعنى الذي نعزوه إلى هذه الموضوعات لا يرجع إلى هذه الموضوعات نفسها، بل إلى الأحوال التي تثيرها في النفس. كذلك نقول عن بعض الحيوانات إنها جميلة حينما نشاهد لديها تجليات نفسية قريبة من التجليات الإنسانية: شجاعة، مكر، سخاء، الخ. ونحن هاهنا حيال تجليات هي - من ناحية خاصة بالموضوعات وعلى علاقة بجانب من الحياة الحيوانية - ومن ناحية أخرى هي على علاقة مع إدراكنا نحن وحالتنا النفسية.

إذا كان قد تقرر أن الحياة الحيوانية، التي هي قمة الجمال الطبيعي، تعتبر

(1) حيوان ثديي، موطنها استراليا، وهو برمائي ويولد من بيض، وله ذيل طويل مسطح، وله منقار قرني.

عن درجة معينة من الحيوية، فإنه يبقى مع ذلك صحيحاً أن كل حياة حيوانية هي حياة محدودة ومرتبطة ببعض الصفات. ذلك أن الدورة الحيوية للحيوان دورة ضيقة، ودراواعها تسيطر عليها الحاجات الطبيعية: التغذى، الغريزة الجنسية، النخ. وحياته النفسية الباطنة، التي تعتبر عن نفسها في الوجه، حياة فقيرة، مجردة، لا قوام ثابتاً لها. ومن جهة أخرى، نجد أن هذا الجانب الباطن لا يتجلّى بما هو كذلك، لأن الحياة الطبيعية للحيوان لا تكشف عن نفسها بجعلها تنبثق من الباطن. «إن نفس الحيوان لا تكون من أجل ذاتها تلك الوحدة المثالية؛ ولو كان الأمر كذلك، لتجلّت أيضاً، في داخلها للآخرين وإنما «الأنما» الوعي هو وحده الذي يمثل تلك المثالية البسيطة التي هي مثالية من أجل ذاتها. إنه هو وحده الذي يعرف ذاته بوصفه تلك الوحدة البسيطة ويتخذ لنفسه حقيقة ليست فقط محسوسة وجسمانية، بل تمثل في نفس الوقت تحقيقاً لصورة Idee. وهنا فقط تلبّس الحقيقة الواقعية شكل تصور؛ والتصور يعارض مع ذاته، ويصير موضوعيته هو ويوجّد فيها من أجل ذاته. أما الحياة الحيوانية فإنها، على عكس ذلك، لا تملك هذه الوحدة إلا في ذاتها، وفي هذه الوحدة يكون للحقيقة الواقعية - من حيث هي جسمية - شكل مختلف عن الوحدة المثالية للروح. إن «الأنما» الوعي هو من أجل ذاته تلك الوحدة التي لكل مركباتها عنصر مشترك هو نفس المثالية. والأنا يتجلّى للآخرين بوصفه هذا التعيين الوعي. أما الحيوان فلا يفعل، بواسطة مظهره، إلا أن يوحّي إلى العيان بوجود نفس، ليس له منها إلا مظهر غامض، أو ما يشبه النفس، إنه نوع من التبخر ينتشر على كل كيانه، ويؤمن وحدة الأعضاء ويكشف في كل عاداته عن البدايات الأولى لطابع (أو: خلق) معين جزئي. وهذا هو النقص الآخر الذي يمثله الجمال في الطبيعة، حتى في شكله الأسمى، وهو نقص يقودنا إلى افتراض ضرورة المثل الأعلى، من حيث هو الجمال الفتى» (ج1 ص ١٩٢ - ١٩٤ طبعة Reclam).

ومحصّل كلام هيجيل هنا هو أن الجمال، بالمعنى الحقيقي، لا يوجد إلا في الإنسان، لأن الجمال تعبير عن الصورة العقلية، والصور العقلية لا توجد إلا في عقل الإنسان. أما الجمال في المناظر الطبيعية فلا يعد جمالاً بالمعنى الحقيقي لأن المنظر الطبيعي جماد خال من العقل. وكذلك الجمال في الحيوان الأعجم إنما هو مرتبة دنيا من الجمال، ولا يتجلّى إلا في حركاته ووحدة أعضائه في أداء وظائفها. ولهذا كان أبرز في الحيوان ذي الحركة السريعة، وكان القبح من نصيب الحيوان الهامد القليل الحركة.

المثل الأعلى

- ١ -

الجمال المجرد الخارجي

ولما كان الشكل في الجمال الطبيعي مجرداً، فإنه محدد. وهو ينجم التنوّع الخارجي تبعاً لهذا التحديد. ويسمى هذا التحديد: انتظاماً، وتماثلاً *symétrie*، وإذا اعتبرناه خاصياً لقوانين سميّاه: انسجاماً *harmonie*. فلننظر في هذه المعاني الثلاثة: الانتظام، التماثل (السيمتريّة)، الانسجام.

أ - الانتظام:

يقوم الانتظام في التساوي الخارجي، أو بطريقة أدق؛ في تكرار شكل واحد معين يعطي للشكل وحدة محددة. لكن هذه الوحدة بعيدة جداً عن الشمول العقلي للتصور العيني، ومن شأن هذا أن يجعل الجمال لا يوجد إلا بالنسبة إلى الذهن المجرد، الذي لا يدرك إلا المساواة والهوية المجردتين، لا العينيتين. ولهذا نجد أنه من بين الخطوط الخط المستقيم خط منتظم لأنّه ليس له إلا اتجاه واحد يظل دائماً - في التجريد - مساوياً لنفسه. ولهذا السبب أيضاً نجد أن المكعب جسم منتظم لأن كل أضلاعه هي سطوح ذات مقادير متساوية. وأنّه مؤلف من خطوط وزوايا متساوية، وأن زواياه مستقيمة فإنّها لا يمكن أن تتغير في المقدار كما هي الحال في الزوايا الحادة أو المترفة.

ب - التماثل (السيمتريّة):

والتماثل قريب الشبه بالانتظام. وينشأ التماثل من انضمام الاتساوي إلى

التساوي، ودخول الاختلاف في الهوية. والتماثل يقوم، لا في تكرار شكل واحد مجرد، بل في التبادل بين هذا الشكل وشكل آخر يتكرر هو أيضاً؛ وهذا الأخير، منظوراً إليه في ذاته، محدد أيضاً وهو هو ذاته لكنه غير مساو للشكل الأول الذي اجتمع وإيابه. ومن هذا الاجتماع لا بد أن تنشأ مساواة ووحدة أكثر تحدداً وتتنوعاً في ذاتها. مثال ذلك: حين يكون لمنزل واجهة فيها ثلاث نوافذ من نفس الحجم وعلى مسافة متساوية بعضها عن بعض، ومن فرقها ثلاثة أو أربع نوافذ تفصيلها بعض عن بعض مسافات أكبر أو أقل، ثم أخيراً نجد ثلاثة نوافذ مشابهة للثلاث الأولى من حيث الحجوم والمسافات التي تفصيلها بعضها عن بعض - حيث تكون أمام تنظيم تماثلي (سيمترى). وهكذا نجد أن مجرد التكرار لنفس التحديد لا يكفي لإيجاد التماثل، إذ يقتضي التماثل إلى جانب ذلك اختلافات تتعلق بالحجم، والموقع، والشكل، واللون، والصوت وسائر التحديدات التي ينبغي، بدورها، أن تتكرر على نحو مطرد. فمن هذا الجمع المنتظم لتماثلات لا متساوية ينشأ التماثل.

وهكذا نجد أن الانتظام والتماثل، بوصفهما ترتيباً ووحدة خارجيين تماماً، يكونان جزءاً من التحديد المتعلق بالمقدار. ذلك لأنهما متعلقات بالكم؛ أما الكيف فيجعل ماهيته الشيء، وبالكيف يصبح الشيء شيئاً آخر، أما بالكم فالشيء تبقى ماهية كما هي. وبالجملة فإن الانتظام والتماثل هما في المقام الأول مميزان لتحديد المقادير، واطرادها وترتيبها في الامساواة.

وإذا بحثنا أين يوجد الانتظام في المقادير، لوجدناء أولاً في الطبيعة سواء منها العضوية واللاعضوية، فإن الأشكال فيها منتظمة ومتماثلة في المقدار وفي الشكل. فجهازنا العضوي، مثلاً، منتظم ومتماثل، على الأقل جزئياً. إذ لنا عينان، وذراعان، وساقان، ووركان متساويان، وخذان متساويان، الخ. أما سائر الأعضاء فنحن نعلم أنها غير منتظمة: كما هي الحال في القلب، والرئة والكبد، والمصارين الخ. والسؤال الذي يثار في هذا الصدد هو: فيما يقوم الاختلاف؟ إن الجانب الذي يتجلّى فيه الانتظام فيما يتعلق بالمقدار والشكل والموضع، الخ هو الجانب الخارجي للجهاز العضوي. والانتظام والتماثل يوجدان حيث يكون الموضوعي خارجياً بالنسبة إلى نفسه ولا يجيئه أي عنصر ذاتي. والحقيقة الواقعية التي لا تذهب إلى أبعد من هذا الخارج تخضع لتلك الوحدة الخارجية المجردة. أما فيما

هو حي، وأسمى من ذلك في الروحية الحرة فإن الانتظام ينمحى أمام الوحدة الذاتية الحية. ويعبر أبسط نقول إن الانتظام في الجسم العضوي يوجد فيما هو في الخارج، بينما يزول الانتظام فيما يتعلق بما هو في الداخل.

وإذا صعدنا في الدرجات الرئيسية، وصلنا إلى المعادن، ثم البلورات، الخ وهي من حيث أنها تشكيلات جمادية فإن لها أشكالاً مميزاتها الرئيسية هي الانتظام والتماثل. ومظاهرها محابيات فيها، وغير متعدد بواسطة تأثيرات خارجية؛ والشكل الذي يلائم طبيعتها يصنع - بفاعلية غامضة - تركيبها الباطن والخارجي. لكن هذه الفعالية ليست الفعالية الكلية للصعود العيني المثالي الذي يضع سلب الأجزاء المستقلة ويشيع فيها الحياة، كما هي الحال في الحياة الحيوانية. بل الأمر على العكس: فإن الوحدة وتحديد الشكل يحتفظان بوحدانية مجردة يدركها الذهن، إنما وحدة الموضوع خارجي بالنسبة إلى ذاته هي التي تنتجه الانتظام البسيط والتماثل، وإنما وحدتها اللذان تلعب فيهما التجريدات دوراً فعالاً.

والنبات أسمى من البلور. إنه يتطور حتى ابتداء العضوية، ويختص المواد بتغذية مستمرة وفعالة. لكن النبات نفسه لا يملك بعد حياة متنفسة، لأنه على الرغم من تركيبه العضوي فإن نشاطه متوجه دائماً إلى الخارج.

والنبات راسخ الجنور، عاجز لهذا السبب عن الحركة وتغيير المكان، وتمثيله الذاتي وتغذيته ليسا تمثيل وتغذية جهاز عضوي في حالة سكون ومحبوس في ذاته، وإنما هو يلقى بنفسه دائماً نحو الخارج. والحيوان هو الآخر ينمو، لكن نموه ما يليث أن يتوقف حين يبلغ حدّاً معيناً، وتکاثر الحيوان لا يعني في الحقيقة إلا استمرار فرد واحد هو هو نفسه.

أما النبات فعلى العكس من ذلك: ينمو إلى غير نهاية؛ وفقط بعد موته يتوقف تکاثر الأغصان والأوراق، الخ. وما يتتجه بفضل هذا النماء هو دائماً نتيجة جديدة من نفس الجهاز العضوي الكلي. ذلك لأن كل غصن هو نبات جديد، وليس مجرد عضو كما هو الحال بالنسبة إلى جهاز الحيوان.

والأجهزة العضوية المزودة بحياة حيوانية تميز أساساً بطريقة فردية لتكون الأعضاء، لأن الحيوان، وخصوصاً النوع الأعلى في الدرجة، يملك جهازاً عضورياً باطناً، محبوساً في داخل ذاته، ويتحمل نفسه، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى،

بوصفه جهازاً عضوياً خارجياً، وعملية خارجية فإنه يتوجه نحو الخارج. والأعضاء الأكثر نبلأ هي الأعضاء الباطنة: الكبد، القلب، الرئة، الخ، إذ عليها تتوقف الحياة. وهي لا تتحدد بمعيار الانظام. أما الأعضاء التي على علاقة مستمرة بالخارج فإنها - حتى في الحيوان - تكشف عن ترتيب متماثل.

وهكذا نجد أنه، حتى في العالم العضوي، لا يفقد الانظام كل حقوقه، لكن هذا ليس صحيحاً إلا بالنسبة إلى الأعضاء التي تؤمن العلاقات المباشرة مع العالم الخارجي، لا علاقات الجهاز العضوي مع نفسه.

تلك هي الخصائص الرئيسية للأشكال المنتظمة والمتماثلة، ودورها في ظواهر الطبيعة.

ج - الانسجام:

أما الانسجام فيشغل الدرجة العليا، ويكون الانتقال إلى حرية الحياة، الطبيعية والروحية معاً. إنه الخضوع لقوانين، وهذا الخضوع لقوانين ليس بعد الوحدة والحرية الذاتيين الشاملتين؛ بيد أنه يكون، مع ذلك، شمولاً من الاختلافات الجوهرية، التي لا تتجلى فقط كاختلافات وتقابلات بل تتحقق في شمولها وحدة وتماسكاً. ومثل هذه الوحدة التي تحكمها قوانين، مع بقائها مرتبطة بما هو كمي، لا تردد إلى مجرد اختلافات في المقدار خارجية عن نفسها وقابلة للقياس، بل تتضمن أيضاً رابطة كيفية بين مختلف العناصر. ولهذا فإنها لا تمثل تكراراً مجرداً لتحديد واحد بعينه، ولا تبادلاً منتظمـاً للمتساوي واللامتساوي، بل هي تمثل التقاء واتحاد جوانب مختلفة اختلافاً جوهرياً. ونحن نشعر بالارتياح حين نشاهد هذه الاختلافات وقد تجمعت معاً، دون أن ينبع عن ذلك أي تخفيف لها. والعنصر العقلي في هذا الارتياح يقوم في كون العواست لا تقمع إلا بالكل الشامل، وخصوصاً شامل الاختلافات الموافقة لطبيعة الشيء. ومع ذلك فإن التماسك قد تم جزئياً بواسطة المادة، وجزئياً بعاطفة أعمق.

ومن السهل، بمساعدة بعض الأمثلة، أن نبين على نحو دقيق الانتقال من الانظام إلى الخضوع لقوانين. فمثلاً: الخطوط المتوازية ذات الطول الواحد هي منتظمة من وجهة النظر المجردة ثم تخطو بعد ذلك خطوة، إذا نظرنا في المساواة بين الروابط في حالة المقادير غير المتساوية، مثلاً في حالة المثلثات المتكافئة.

نجد أن ميل الزوايا، والروابط بين الخطوط بعضها وبعض هي واحدة، لكن المميزات الكمية تختلف بين مثلث وآخر. كذلك نجد أن الدائرة ليس لها انتظام الخط المستقيم، لكنها مع ذلك تخضع لتحديد المساواة المجردة، لأن كل شعاعاتها (أنصاف الأقطار فيها) لها نفس الطول. ولهذا فإن الدائرة ليست إلا خطًا منحنياً قليل الأهمية. وفي مقابل ذلك نجد أن القطاعات الناقصة والقطاعات الزائدة هي ذات انتظام أقل، ولا يمكن الإقرار بها إلا بالاستناد إلى القوانين التي تحكمها. فمثلاً نجد أن الأشعة المتجهة *vecteurs* في القطع الناقص هي غير متساوية، لكنها مع ذلك محكومة بقوانين؛ كذلك يوجد اختلاف جوهري بين المحور الكبير والمحور الصغير، وأن البؤرتين لا تتطابقان مع المركز، كما هي الحال في الدائرة. ونحن هاهنا أمام اختلافات كيفية محددة» بواسطة قوانين، واجتمعاها هو الذي يكون القانون. فإذا قسمنا القطع الناقص تبعاً للمحورين (الصغير والكبير) فإننا نحصل على أربعة أجزاء متساوية، وذلك لأن المجموع قد سادته المساواة. والخط البيضاوي يمتلك حرية أكبر، في الوقت نفسه الذي فيه يمتلك تحديداً باطننا. إنه يخضع لفعل قانون لم نفلح بعد في اكتشافه وحسابه. إنه ليس قطعاً ناقصاً، وإنما منحناء العلوي يختلف عن منحناء السفلي. لكن هذا الخط الطبيعي، الأكثر حرية، لو أنه قسم بحسب المحور الكبير، فإنه يعطي أيضاً نصفين متساوين.

والانتظام ينبع تماماً أمام فعل القوانين في الخطوط المشابهة للخطوط البيضاوية، لكنها لو قسمت بحسب المحور الكبير فإنها تعطي نصفين غير متساوين، لأن الواحد منها ليس تكراراً للأخر، إذ لكل واحد منها دورانه الخاص به. وذلك هو الخط المتموج الذي قال عنه هوجرت Hogarth إنه خط الجمال^(١). وعلى هذا التحو نجد أن خطوط الذراع في جانب ليس لها نفس الاتجاه التي لخطوط الذراع في الجانب المقابل في الجسم الإنساني. ونحن هاهنا يزايد فعل قوانين، خارجاً عن كل انتظام. وفعل القوانين هذا هو الذي يحدد الأشكال المتنوعة للكائنات العضوية الحية العليا، وذلك في اختلافاتها وفي وحدتها على السواء. لكنه يلاحظ، من ناحية، أن سلطان

(١) هوجرت William Hogarth (١٦٩٧ - ١٧٦٤) رسام وحفار وكاتب إنجليزي ألف كتاباً بعنوان: «تحليل الجمال» (سنة ١٧٥٣) وفي لوحاته هاجم التفاوت الديني، والفساد السياسي. وتتأثر بالتصوير الهولندي، وأبدع أسلوباً جديداً في التصوير التاريخي.

القوانين لا يمارس إلا على نحو مجرد، دون أن يؤدي إلى يقظة الفردانية؛ ومن ناحية أخرى، نجد أن الحرية العليا نفسها لا تزال تعوزها تلك الذاتية التي هي وحدها الشرط في التجلّي المتنفس والمثالي.

ولهذا ينبغي أن نضع الانسجام في مستوى أعلى من المستوى الذي يمارس فيه فعل القوانين. ذلك لأن الانسجام ينبع عن النسبة بين اختلافات كيفية. إنه يكون شمولاً لهذه الاختلافات له سببه في طبيعة الشيء نفسها. وهذه النسبة تفلت من فعل القوانين من حيث أن لها جانبًا يتسم بالانتظام، لكنها تتجاوز المساواة والتكرار. وفي الوقت نفسه فإن الاختلافات تؤكد نفسها، لا كاختلافات، في تقابلاتها وتناقضاتها، وإنما كوحدة انسجامية تبرز كل اللحظات التي تتكون منها، لكنها تحتوي عليها جميعاً في حالة كل واحد أحد. وهذا هو ما يكون الانسجام. إنه يمثل - من ناحية - كل الجوانب الجوهرية و - من ناحية أخرى - القضاء على التقابل بينها المحسن البسيط، وهذا من شأنه أن ينبع بينها ارتباطاً باطنًا هو عامل وحدتها. وبهذا المعنى نحن نتحدث عن الانسجام في شكل ما، وفي الألوان، وفي الأصوات، الخ. فمثلاً: الأزرق، والأصفر، والأخضر والأحمر تكونن اختلافات ضرورية، سببها موجود في طبيعة الألوان نفسها. وما يميز هذه الألوان، ليس هو فقط اللامساواة، كما هي الحال في التمايل (السيميترية) حيث تتجتمع العناصر المختلفة على شكل منتظم من أجل تكوين وحدة خارجية؛ لكن تقابلاتها المباشرة، مثل تقابل الأصفر والأزرق، وكذلك تحبيدها بعضها البعض وهويتها العينية. وجمال انسجامها إنما يرجع إلى إزالة كل اختلاف وتقابل فج، ينمحي ليختلي المكان للاتفاق بين الأضداد. وبين الاختلافات توجد علاقات وثيقة، لأن كل لون، بدلاً من أن يكون بسيطاً، يمثل شمولاً جوهرياً. وهذا الشمول يمكن أن يكون - كما قال جيته Goethe - بحيث يكفي أن يوجد أحد هذه الألوان أمام العين، فيما توجد في الحال رؤية ذاتية للأخر. وفيما يتعلق بالأصوات، نجد أن النغمية toniques، والمتوسطة médiantes والسايدة dominants تكون هذه الاختلافات النغمية الجوهرية التي حين تجتمع تتوافق على الرغم من اختلافها بعضها عن بعض وكذلك الحال أيضاً في انسجام شكل الجسم. ووضعه، وسكنه، وحركته، الخ. إذ يجب أن يكون كل اختلاف فيها مدركاً من جانب واحد، إذ يكفي هذا لإفساد اتفاقها.

لكن الانسجام بما هو كذلك ليس بعدُ الذاتية الحرة والمثالية للنفس ذلك لأنه في النفس، لا تنتج الوحدة من مجرد التقارب أو الانفاق، بل هي تنتج من نفي الفوارق والاختلافات، هذا النفي الذي يولد - وحده - الوحدة المثالية. إن الانسجام ليس هو الخالق لهذه المثالية. ذلك لأن الانسجام الحالص البسيط لا يُظهر الحيوية الذاتية بما هي كذلك، ولا الروحية، وذلك على الرغم من أنه يكون الدرجة العليا للشكل المجرد ويقترب من الذاتية الحرة.

- ٢ -

الجمال بوصفه وحدة مجردة للمادة المحسوسة

ولننظر الآن في الجمال كما يتجلّى في المادة المحسوسة. وهنا نجد أن الوحدة تستبعد كل اختلاف، وتتجلى صافية، ظاهرة. وصفاء المادة من حيث الشكل، أو اللون، أو الصوت هو العنصر الجوهرى المحقق لجمالها. ومثال ذلك. الخطوط المرسمة بصفاء ووضوح، والتي تمتد بشكل مطرد، دون انحراف إلى يمين أو إلى يسار، والسطوح الملساء، الخ كل هذه نحن نستريح إليها بسبب دقتها ووحدتها المطردة؛ وصفاء السماء وشفافية الهواء، والبحيرة التي ترتف كالمرأة، وسطح ماء البحر الساكن - كل هذه تشيع الرضا في نفوسنا لهذا السبب. وكذلك الحال في صفاء الأصوات، ذلك أن الصوت الصافي وإن لم يكن إلا نبرات بسيطة، يبعث فينا الارتياح، بينما الصوت العكير يدعو إلى التفور، لأنه نبرات تعوزها الدقة والوضوح وفي اللغة نجد أصواتاً صافية مثل الحروف الصائمة (المتحركة) *u, o, i, a*، وحروفًا مختلطة مثل *ai, ou, au*، الخ، واللهجات الشعبية (العامية) هي خصوصاً التي تحتوي على أصوات غير صافية. ولكي تحتفظ الأصوات بصفاتها، لا بد أن تحتاط الحروف الصائمة بحروف ساكنة، لكن دون أن تخفتها كما هي الحال في اللغات الشمالية (السويدية، النرويجية، الخ) حيث الحروف الساكنة كثيراً ما تفسد الحروف الصائمة، بينما اللغة الإيطالية لأنها تحافظ على هذا الصفاء فإنها تمكن من الغناء بسهولة. ونفس الأثر تحدثه الألوان الصافية، البسيطة، غير المختلطة، مثلاً: أحمر صافٍ، أو أزرق صافٍ، وهما نادران لأنهما كثيراً ما يتحولان إلى: محمّاز، مصفار، أو أحضر. والبنفسجي يمكنه هو الآخر أن يكون صافياً، لكنه صفاء خارجي أي غير مهجن، لأن البنفسجي ليس بسيطاً في ذاته، والاختلاف الذي يفصله عن سائر الألوان ليس فيه نوع تلك الاختلافات

الراجعة إلى طبيعة اللون نفسها. والألوان الأصلية هي التي يتعرف صفاوها بسهولة لكن من الصعب جمعها في مجموع منسجم، لأن وضعها بعضها إلى جانب بعض يبرز اختلافاتها على نحو أوضح. والألوان المختلطة، إذا مزجت مزجاً شديداً، تكون أقل إمتاعاً للنظر، لكن لما كانت تعوزها شدة التعارض فإن عدم الاتفاق بين العناصر التي تتألف منها لا يدهشنا كثيراً. إن الأخضر مزيج من الأصفر والأزرق، لكن هذين اللذين يوازن كلاهما الآخر، وبهذه الموازنة فإن الأخضر حينما يكون صافياً خالصاً فإنه يمتعنا أكثر، ويصدمنا أقل مما يفعل الأزرق والأصفر بما بينهما من اختلافات حادة.

وعلى كل حال فإننا فيما يتعلق بمواد الطبيعة إزاء طبيعة ميّة، إذ تعوزها الذاتية المثلية.

- ٣ -

المناقص في الجمال الطبيعي

وعلينا الآن أن نبحث في الفارق بين الجمال الطبيعي (أو: في الطبيعة) وبين الجمال الفني (أو: في الفن).

ويمكن أن نقول بطريقة مجردة أن الصورة العقلية Idea هي الجمال الكامل في ذاته، بينما الطبيعة هي الجمال الناقص. لكن هذا القول خاو من المعنى ولا يجعلنا نتقدم فتيلاً، لأن المطلوب هو أن تعرف، بطريقة دقيقة، ما الذي يصنع الكمال في الجمال الفني، والنقص في الجمال الطبيعي. ولهذا ينبغي أن نضع السؤال في الصيغة التالية: لماذا كانت الطبيعة ناقصة بالضرورة فيما يتعلق بجمالها؟ وفيما يتجلّى هذا النقص؟

وللحجّاب عن هذا السؤال نقول إن الصورة الفعلية هي ليست فقط الجوهر والكلية. بل هي أيضاً وحدة التصور مع الواقع. وأفلاطون هو أول من قال إن الصورة العقلية وحدها هي هي الحقيقة والكلية، وهي أساساً الكلّي العيني. لكن الصورة العقلية عند أفلاطون ليست بعد عينية حقاً لأنها لا تناظر الحقيقة إلا إذا نظرنا إليها في تصورها وفي كليتها. لكن إذا نظر إليها من حيث أنها كثيّة فقط فإنها ليست بعد تصوراً معاً، كما أن الصورة العقلية لا تكون صورة عقلية متكاملة إذا

كانت واقعية. ولهذا يجب أن تقدم الصورة العقلية نحو الواقع، وهي لا تتلقى الواقع إلا من الذاتية الواقعية، وفقاً للتصور. فمثلاً واقعية النوع إنما يصور لنا في الفرد العيني، الحر، والحياة لا توجد إلا على شكل كائنات حية فردية، والخير لا يتحقق إلا بواسطة أفراد من بني الإنسان، وأية حقيقة لا تكون حقيقة إلا بالنسبة إلى وعي يعرف، إلى روح (أو عقل) توجد من أجل ذاتها. والفردانية العينية هي وحدتها الحقيقة والواقعية، أما الكلية المجردة والجزئية فهما ليستا حقيقتين واقعيتين.

وعلينا أن نميز بين شكلين من الفردي: الفردي الطبيعي المباشر، والفردي الروحي. والصورة العقلية توجد على هذين الشكلين، والفردي المباشر موجود فيما هو طبيعي بما هو كذلك، كما هو موجود في الروح، والروح وجودها الخارجي هو في الجسم.

والمرر الحقيقي لنشاط الحياة العضوية مستور علينا، إذ نحن لا نرى إلا الملامح الخارجية للشكل الذي هو بدوره مغطى بريش، أو صدف، أو شعر، أو فراء، أو شوك، الخ. وهذه الأغطية صفات للحيوان، لكنها انتاجات حيوانية ذات طابع نباتي. وهذا هو ما يكون السبب الأساسي لأنحطاط الحيوان من وجهة نظر الجمال. إن ما نراه من الجهاز العضوي ليس هو النفس؛ وما هو متوجه نحو الخارج ويظهر في كل لحظة ليس هو الحياة الباطنة، بل تكوينات من درجة أدنى من درجة الحياة بالمعنى الصحيح.

أما الجسم الإنساني فهو على العكس من ذلك.. إنه من هذه الناحية أسمى، لأنه يمكننا من أن نشاهد في كل لحظة أن الإنسان موجود واحد، حساس، ومزود بنفس. ذلك أن جسمه ليس مغطى بملابس عديمة الحياة، من طبيعة نباتية؛ وبغض دمه مستمر على السطح كله، وضربات قلبه يمكن الشعور بها، وتبدو أنها، حتى لو لوحظت من الخارج، هي العلامات الرئيسية على الحياة. وجلدته يملك حساسية عامة، ويبدو من رخاوته وصبغته التي طالما عذبت الرسامين. صحيح أن للجلد مهمة نفعية وهي حماية الجسم ضد العوارض الخارجية. لكن السموّ الهائل الذي يتتصف به جسم الإنسان يقوم في حساسيته.

لكتنا نشاهد ها هنا أيضاً نقصاً، وهو أن هذه الحساسية ليست حساسة مركزة في الباطن ومتشرة في كل الأعضاء، بل نجد أن عدداً معيناً من الأعضاء بأشكالها

هي في خدمة وظائف حيوانية، بينما عدد آخر مهمته هي إبرز الحياة النفسية والعواطف والوجدانات في الخارج. وهكذا لا تتجلى النفس والحياة الباطنة في كل الشكل الإنساني.

ونجد نفس النقص في عالم الروح وأجهزته حين ننظر إليها في حياتها المباشرة. فكلما كانت تشكيلاته أكثر وأغنى، كانت الوسائل التي تحتاج إليها الغاية الوحيدة التي تشيع في الكل - أكثر عدداً. وفي الواقع المباشر يبدو أن هذه الغايات هي مثل أعضاء تعمل من أجل الكل، وأن كل ما يحدث إنما هو راجع إلى تدخل الإرادة. وكل عنصر في جهاز مثل الدول، والأسرة، الخ، أي كل فرد، مأخوذًا على حدة، يظهر إرادة ويعمل بالتضامن مع سائر أعضاء نفس الجهاز العضوي، لكن الروح الوحيدة الباطنة في هذا التجمع، والحرية والعلة في الغاية الوحيدة لا تتجلى كما هي في الواقع، وحضورها في كل الأجزاء المكونة للتجمع ليس واضحاً.

والفرد الروحي هو شمول في ذاته، مرتب حول مركز روحي. وهو في واقعه المباشر، أعني في طريقة في الحياة، والفعل، وفي تجلياته، وشهواته وسلوكيه - لا يظهر إلا على شكل شذرات. لكن من أجل الحكم على أخلاقه، لا بد من معرفة كل تسلسل في أفعاله ووجداناته. وفي هذا التسلسل، الذي يكون حقيقته الواقعية، لا تظهر نقطة التركيز والتوحيد كمصدر مرئي ليس الباقي إلا صدوراً عنه.

لكن الصورة العقلية تصطدم في تتحققها الفردي بظروف خارجية ونسبية في الوسائل والغايات، وعلى العموم تتجرف في دوامة من الظواهر المتناهية. ذلك لأن الفردي المباشر هو قبل كل شيء، وحدة منطوية على نفسها، وبهذه المثابة فإنها تحدّد نفسها سلبياً بالنسبة إلى كل ما ليس إياها، وبفضل انتزاعها المباشر الذي يرغّبها على وجود مشروط، فإنها تُدفع بقوة الشمول، الذي لا يوجد حقيقة في داخلها، إلى عقد علاقات مع ما ليس إياها إلى درجة السقوط تحت صولة أشياء غيرها. وفي هذه المباشرة، فإن الصورة العقلية قد حققت كل وجه من أوجهها على حدة، والرابطة بين الموجودات المنفصلة، الطبيعية منها والروحية، لا تتشكل بعد إلا بالقوة الباطنة للتصور. وهذه الرابطة تبدو كما لو كانت آتية من الخارج، وكضرورة خارجية تفرضها اعتمادات متبادلة ويفرضها كدين كل واحد منها يخضع لردود أفعال مصدرها في مكان آخر. ومن هذه الناحية فإن الآتية (=الوجود) -

هناك) المباشر يتجلّى كنظام من العلاقات الضرورية بين أفراد وقوى تبدو في الظاهر مستقلة. وبالجملة، فإن الفردي المباشر يحيا في مملكة عدم الحرية.

فالحيوان، مثلاً، مرتبط بعنصر طبيعي معين: هواء، تربة، الخ ومن هذه الواقعية تنتج الخلافات الكبيرة التي تشاهد في مجموعة الحياة الحيوانية. وتوجد أنواع وسطى، مثل الطيور السابحة والثدييات التي تعيش في الماء (مثل القيطس)، ويرمائيات، لكن هذه ليست إلا أنواعاً مزدوجة، وليس تركيبات عليها وشاملة. وكذلك نجد، فيما يتصل بالمحافظة على الحياة، أن الحيوان يظل معتمدًا على الطبيعة الخارجية فيصاب بالبرد والجفاف وانعدام الغذاء، حتى إنه في الحالة التي يكون فيها محبيه فقيراً فإنه يتعرض لفقدان امتلاء الشكل ولمعان الجمال، وللضمور. مما يحتفظ به أو يفقده من الجمال الممنوح يعتمد إذن على ظروف خارجية.

وكذلك الحال في جسم الإنسان، فإنه، يبدو لنا كاملاً بدرجة أقل - فهو خاضع هو الآخر لقوى طبيعية خارجية ويتعرض لنفس العوارض والصادف وأمراض مدقمة ولكل أنواع الحرمان والبؤس.

هذا فيما يتعلق بالمنافع الجسمانية. فأما فيما يتعلق بالمصالح الروحية فإن الاعتماد الذي ذكرناه يكون نسبياً تماماً. ونحن نشاهد ذلك بحسب التباين بين غaiات الحياة النفسية، وغايات الحياة الروحية التي هي أسمى منها، ويمكن أن تعرقل الواحدة منها الأخرى، بل وأن تدمّرها على التبادل. والإنسان، من حيث هو فرد، يجب عليه للمحافظة على فرداً يصير وسيلة في خدمة الآخرين وغاياتهم المحدودة، وأن يستخدم الآخرين كوسائل. فالفرد، كما يتجلّى في هذا العالم في حياته اليومية المعتادة لا ينفتح في الخارج تماماً في ألوان نشاطه أي أن نشاطاته لا يكون انباتاً لشامل قواه الروحية. وهو لا يمكن أن يفهّم بحسب ذاته، وإنما بحسب ما ليس إياه. ذلك لأن الإنسان الفردي يجد نفسه تحت رحمة عوامل خارجية، وقوانين، ونظم سياسية، وحالة مدنية (ميلاد، أسرة، قرابة، وطن، الخ) موجودة مثل وجوده ويرى نفسه مضطراً إلى الخضوع إليها والالتزام بها دون أن يتسائل هل هي تتفق أو لا تتفق مع باطن ذاته. يضاف إلى هذا، أن الشخص ليس في نظر الآخرين شمولاً في ذاته، وإنما يحكم عليه ويُقدّر تبعاً لما للآخرين من مصلحة في أفعاله ورغباته وأرائه.

وما يهم الناس في المقام الأول هو ما يتعلق بمقاصدهم وغاياتهم هم . بل إن الأفعال العظيمة والأحداث الكبيرة التي هي من نتاج العمل الجماعي لا تبدو في عالم الظواهر النسبية - هذا الذي نعيش فيه - إلا على شكل ميول فردية متعددة ومتنوعة . فهذا الفرد أو ذاك يسمى بنصيبيه من أجل هذه الغاية أو تلك ، فيفلح في ذلك أو لا يفلح ، وإذا أفلح فإن ما يحصل عليه يبدو ثانوياً تماماً بالنسبة إلى الكل . وما ينجزه غالبية الأفراد ليس إلا عملاً جزئياً إذا ما قورن بأهمية الحادث كله والغاية الكلية التي يسهمون فيها ولها السبب فإن الفرد ، لو نظر إليه في هذا المجال ، فإنه يبدو محروماً من تلك الحرية وتلك الحيوية المستقلتين الشاملتين اللتين هما الأساس في الجمال .

«ذلك هو ابتدال العالم ، كما يتجلّى لشعور كل واحد منا ولجميع الناس . إنه عالم متناهٍ ، متغير ، مشتبك في تشابكات ما هو نسبي ومنفطرة الضرورة . والفرد عاجز عن الإفلات من هذا كله ، لأن كل فرد حتى يجد نفسه في موقف حافل بالتناقض يجعله يتصور نفسه مثل كُلِّ تام ومتغلق ، ومثل وحدة ، وفي الوقت نفسه يجد نفسه تحت رهبة ما ليس له ، والنضال الذي يستهدف حل هذا التناقض ينحل إلى محاولات لا تؤدي إلا إلى إطالة مدة هذا النضال» .

والفرد المباشر في هذا العالم الطبيعي والروحي لا يجد نفسه فقط في حالة من العيلولة ، بل إن الاستقلال المطلق يعوزه ، لأنّه محدود ، أو بتعبير أدق : جزئي في ذاته . وكل فرد حتى يتسبّب إلى عالم الحيوان يكون جزءاً من نوع معين وثبتت يستحيل عليه أن يتجاوز حدوده . ويمكن الروح أن تكون لديها فكرة عامة عن حياته وتنظيمها ، لكن هذا الجهاز العام ينقسم - في الحقيقة الواقعية الطبيعية - إلى كثرة من الخصائص الجزئية التي تناظر مقداراً مماثلاً من الأنماط التي تختلف من حيث شكلها الخارجي عن طريق نمو هذه الأجزاء أو تلك من هذا الجهاز . لكن داخل هذه الحدود التي لا يمكن تخطيّها لا توجد صدف ناشئة عن أحوال خارجية ، والتبعية نفسها تختلف بحسب الصدف وتتجلى بشكل خاص في كل فرد ، بحسب هذه الظروف . وهكذا نجد أن الاستقلال الذاتي والحرية اللذين يقتضيهما الجمال الحقيقي يتعرضان لتقلص خطير .

وكما أن الأنواع الحيوانية تكشف عن تدرج في النقص بحسب الدرجات التي تشغله في سُلْم الحياة ، فكذلك نجد أن في الجنس الإنساني هو الآخر اختلافات

في الجنس (العنصر) مع تدرج في الأشكال من حيث الجمال. وإلى جانب هذه الفوارق العامة، لا بد أن نحسب حساباً للخصائص الأسرية، وهي قد تكونت عَرَضاً، وانتهت بالثبات، واحتلاتها، وهي ناشئة أيضاً عن اختلافات سابقة بين أسر مختلفة - تؤدي إلى خصائص يعوزها طابع الحرية. يضاف إلى هذا أيضاً الخصائص الناشئة عن الوظائف والمهن التي تمارس في دائرة حيوية ضيقة، ويرتبط بذلك أيضاً التنوع في المزاج، والأخلاق وسلسلة كبيرة من التشوّهات والاضطرابات، والفقر، والهموم، والغضب، والبرود وعدم الاكتتراث، وحُمْى الانفعالات والوجدانات، والسعى الحثيث نحو غaiات شخصية، واختلاف الاستعدادات الروحية، والاعتماد على الطبيعة الخارجية، وبالجملة: كل التناهي في الوجود الإنساني، كل هذا يؤدي، وفقاً لأنواع الصدفة، إلى سمات خاصة ينتهي كل منها بأن يتخذ تعيراً دائمًا. فهناك سمات مخصوصة تحمل آثار عواصف وجданية مدمرة، وهناك سمات أخرى لا تنتم إلا عن تفاهة وعُقم باطنين، وهناك ثالثة من نوع خاص إلى درجة أنها فقدت النمط العام للأشكال، أي لا يمكن تحديد حالتها بوضوح. ولهذا فإن الأطفال، بوجه عام هم أجمل الكائنات الإنسانية: إذ فيهم لا تزال الخصائص نائمة في جرثومة مغلقة، ولا يضطرب في صدورهم أي وجдан محدد؛ وليس ثم أي اهتمام من الاهتمامات الإنسانية العديدة قد أفلح في أن يطبع على ملامحهم المتغيرة طابع ضرورتها الحزينة، لكنه يُعوز هذه البراءة - وإن كان الطفل في حيويته يبدو أنه يحتوي على كل الإمكانيات - الملامح العميقـة التي للروح، هذه الروح التي ينبغي ألا تمارس نشاطها إلا في داخل نفسها، وفتـماً لتجهـات معيـنة ومن أجل غـايـات جـوهـرـية.

إن الروح - بسبب تناهي الوجود، ويسـبـبـ محدوديتها وعـيلـولـتهاـ عـلـىـ الغـيرـ - الخارجي - عاجزةً عن العثور على حريتهاـ الحـقـيقـيـةـ والمـباـشـرـةـ، وـعـنـ التـمـتـعـ بـهـذـهـ الحرـيـةـ. وهذا هو ما يدعـوـهاـ إـلـىـ الـبـحـثـ عـنـ إـشـاعـ لـحـاجـتـهاـ إـلـىـ الحرـيـةـ فـيـ مـسـتـوـيـ أـسـمـىـ. وهذا المـسـتـوـيـ هوـ الفـنـ؛ وـحـقـيقـةـ الفـنـ إنـمـاـ يـكـرـنـهاـ المـثـلـ الأـعـلـىـ.

فضـرـورةـ الجـمـالـ الفـنـيـ تـبـعـ إـذـنـ مـنـ المـنـاقـصـ الـكـائـنـةـ فـيـ أـصـلـ الـحـقـيقـةـ الـوـاقـعـيـةـ المـباـشـرـةـ. وـيـمـكـنـ أـنـ نـحدـدـ مـهـمـتـهـ بـقـولـنـاـ إـنـ يـدـعـوـ إـلـىـ أـنـ يـمـثـلـ تـجـلـيـاتـ الـحـيـاةـ فـيـ كـلـ حـرـيـتهاـ، حتىـ خـارـجيـاـ، خـصـوصـاـ مـنـ حـيـثـ تـشـيـعـ فـيـهاـ الرـوـحـ، وـإـلـىـ جـعـلـ الـخـارـجـ مـوـافـقـاـ لـلـرـوـحـ. وـيـفـضـلـ الـفـنـ تـحرـرـ الـحـقـيقـةـ مـنـ مـحـيطـهاـ الزـمـانـيـ، وـمـنـ

تجوالها خلال الأشياء المتناهية، وتكتسب الحقيقة في نفس الوقت تعبيراً خارجياً من خلاله نستطيع أن ندرك الوجود الخلائق بالحقيقة، لا تناهية الطبيعة وابتداها، هذه الحقيقة التي تؤكد ذاتها بوصفها حرة ومستقلة بذاتها، لأن تحديدها يتم في ذاتها، لا فيما ليس إياها» (ج1 ص ٢٣٠ طبعة Reclam).

الجمال الفني أو المثل الأعلى

وفيما يتعلّق بالجمال الفني (أي المتحقّق في الفن) يعالج هيجل النقطة التالية:

أ - المثل الأعلى بما هو كذلك؛

ب - الكيفية التي بها يتحقّق في الأعمال الفنية؛

ج - الذاتية الخلاقية عند الفنان.

أ - المثل الأعلى بما هو كذلك

الحق لا يكون حقاً ومموجداً إلا بالفن الذي به يتفتح في الواقع الخارجي؛ لكنه قادر على أن يتغلّب على الفاصل بين الوجود والحقيقة بأن يجمع بينهما ويحافظ عليهما في كلٍ يشكل روحه، هذه الروح التي تسري في كل جزء من أجزاء تفتحه. فمثلاً: الشكل الإنساني إنه يمثل شامل الأعضاء التي هي بمثابة أقسام فرعية من التصور، بحيث أن كل عضو يؤدي نشاطاً معيناً، ولا يقدر إلا على حركة جزئية. فإذا تساءلنا: في أي عضو تتجلّى الروح من حيث هي روح، فإننا نفكّر فوراً في العين، لأنّه في العين تتركز الروح، إذ الروح إنما تتجلّى من خلال العين. وكما قلنا من قبل إن كل سطح الجسم الإنساني، في مقابل سطح جسم الحيوان، يكشف عن حضور القلب ونبضاته، فإننا نقول أيضاً إن مهمّة الفن أن يعمل بحيث تصبح كل نقطة في سطحه الظاهري: عيناً هي مقر الروح وهي التي تمكّن من رؤية الروح. ولقد قال أفلاطون وهو ينادي «النجم» Aster:

«حينما تنظر، أيها النجم، إلى النجوم

فكم بودي أن أكون السماء ذات الألف عين كيما أتأملك من عليائي»!

إن الفن يصنع من كل شكل من الأشكال التي يطبعها «أرجوس»^(١) Argus ذا ألف عين، ابتناءً أن تتجلى الروح والروحانية في كل نقط الظواهر. فتتجلى الروح في شكل الجسم، وفي التعبير المرتسم في الوجه، وفي البوادر والمرافق، بل وفي الأفعال والأحداث، والأقوال والآصوات - أي في كل الأحوال والعوارض التي للظواهر، فتصير هي العين التي تعكس الروح الحرة في كل لا نهايتها الباطنة.

وعلينا أن نبحث عن طبيعة هذه الروح القابلة للتجلّي الكامل في الفن. لأننا حين نستخدم كلمة «الآن» بمعناها المعتاد، فإن من الممكن أن نستخدم كلمة - الروح (أو النفس) فيما يتعلق بالمعادن والأحجار والنجوم والحيوانات لكن استعمال كلمة الروح بالنسبة إلى هذه الأشياء الطبيعية ليس استعمالاً صحيحاً. ذلك لأن روح الأشياء الطبيعية هي روح (أو نفس) متناهية، عابرة، ولهذا فإنها تستحق بالفعل أن تسمى طبيعة، لا روحًا؛ لأن الروح بالمعنى الحقيقي تتصرف بالحرية واللاتناهي، وروح تلك الأشياء الطبيعية لا تتصف بشيء من ذلك.

ومهمة الفن هي التصوير الحقيقي للوجود في تجلياته الظاهرة، أعني في اتفاق مع محتوى منطقي مع نفسه وله قيمته الخاصة. ولهذا فإن حقيقة الفن لا تقوم في مجرد الدقة الصافية البسيطة، التي تقتصر عليها محاكاة الطبيعة، وإنما يجب على الفن، كي يكون فناً حقاً، أن يحقق الوفاق بين الخارج والباطن، وهذا الباطن يجب أن يكون في وفاق مع نفسه لأن هذا هو الشرط الوحيد لإمكان التجلي في الخارج.

ولكي يتحقق هذا الوفاق، يجب على الفن أن يطرح جانباً كل ما لا يناظر - في - الظواهر - التصور، وبعد هذا التطهير يستطيع الفن أن يخلق المثل الأعلى. إن ما يقتضيه المثل الأعلى هو أن يكون الشكل الخارجي تعبيراً عن النفس. إن اللوحات التي توصف بأنها لوحات فنية، والتي شاع رسمها في العصر الحاضر منذ مدة، تحاكي جيداً وعلى نحو ملائم لوحات كبار الفنانين، وتقلد بالدقة التفاصيل والملابس، الخ، لكن فيما يتعلق بالتعبير الروحي للأشكال فكثيراً ما تستخدم آية وجوه كانت، وهذا من شأنه أن يحطم السحر في اللوحة وأن يبدد الوهم. وعلى

(١) أرجوس: في الأساطير اليونانية: مارد له مائة عين، خمسون منها كانت دائماً مستيقظة. وقد كلفته الإلهة هيرا بمراقبة إيو، لكنه نام تحت تأثير صوت ناي هرمس، فقام هرمس بحزّ رأسه.

العكس من ذلك نجد السيدة مريم كما رسمها رفائيل، تمثل أشكال الوجه، والزور، والعيون، والأنف، والفهم على نحو يتفق تماماً مع الحب الذي عند الأم، هذا الحب السعيد الفرح، التقى المتواضع في وقت واحد معاً. صحيح أن من الممكن أن نقول إن كل النساء قادرات على الشعور بهذا الحب لكن ليست كل الملامح قادرة على التعبير عن هذا العمق الروحي في المحبة.

والمثل الأعلى إنما يكشف عن طبيعته الحقة بأن يدخل الوجود الخارجي في الوجود الروحي بحيث تصير الطواهر الخارجية مطابقة للروح الكاشف عنها. إن المثل الأعلى يكون الحقيقة الواقعية المستخرجة من كتلة الشخصيات الجزئية والمصادفات، بالقدر الذي به في هذا الخارج المتعارض مع العمومية يظهر الباطن أنه فردانية حية: وشرل Schiller في قصيده: «المثل الأعلى والحياة» يضع في مقابل الواقع بآلامه ومنازعاته «جمال البلد الساجي للظلال». وبلد الظلال هذا هو بلد المثل الأعلى، بلد الأرواح المشيخة عن الحياة في الواقع المباشر والمت حرر من الحاجات الوضيعة التي يتتألف منها الوجود الطبيعي، والمطلقة السراح من القيود التي ترغماها على الخصوص للتأثيرات الخارجية ولكل ألوان الفساد والتلوثية غير المنفصلة عن تناهي عالم الظواهر. صحيح أن المثل الأعلى لا يستطيع أن يستغني عن الولوج بصعوبة في ميدان المحسوس بما فيه من أشكال طبيعية؛ لكنه سرعان ما يتخلص منه، جازأاً معه العالم الخارجي، لأن الفن يملك القدرة على استعادة الجهاز الذي يحتاج إليه هذا العالم الخارجي لتأمين بقائه والمحافظة عليه في حدود الباطن الذي منه يصير تجليها الخارجي حرية روحية ويفضل هذا يظل المثل الأعلى، منظوماً في داخل نفسه، حرزاً، ومع رقوده في داخل ذاته في حضن المحسوس فإنه لا يستمد سعادته وسروره إلا من داخل ذاته وصدى هذه السعادة يتردد خلال كل تجليات المثل الأعلى، مهما تعددت الأشكال التي يظهر فيها، لأن روح المثل الأعلى لا تضيع أبداً وتوجد في كل مكان. ومن هنا يأتي جمالها الحقيقي فالجمال لا يوجد إلا كوحدة شاملة وموضوعية.

واستناداً إلى هذا يمكن أن نقول أن ما يميز المثل الأعلى هو - قبل كل شيء - الهدوء والسعادة الساجية، والرضا والمعنى التي يستشعرها دون أن يخرج خارج ذاته. وكل تمثيل فتى للمثل الأعلى يظهر لعيوننا كإله سعيد. وبالنسبة إلى الآلهة السعداء فإن كل البلايا وكل ألوان الغضب والاهتمام الذي نوليه للوسائل والغايات

العاشرة هي أمور ليست بذات شأن، وسكنونها وهدوئها ينشأ عن ذلك التركيز الإيجابي في ذاته، الذي يقرن به نفي كل ما هو جزئي خاص. وبهذا المعنى ينبغي أن تفهم قول شلر: «الحياة حَدَّ، والفن هادِي».

وهذه القوة التي للفردانية، وهذا الانتصار للحرية المتمركرة على نفسها، هي الأمان اللذان يشيران فيما الإعجاب حين نتأمل الهدوء الناصل المرتسم على الأشخاص الذين أبدعهم الفن في العصر القديم (اليوناني - الروماني). وهذا حق، ليس فقط فيما يتعلق بالأحوال التي فيها الرضا والسعادة قد حصل عليها بدون خداع، بل وأيضاً في الأحوال التي عانى فيها الشخص مصائب حطمته هو ووجوده. فعلى الرغم من أن الأبطال المأساويين، مثلاً، يمثلون بوصفهم قد صرعنهم المصير الذي لا يرحم، فإن أرواحهم تدخل في داخل ذواتهم وهي تقول: هذه هي الحال. وهكذا يبقى الشخص مخلصاً لذاته دائماً؛ إنه يزهد فيما انتزع منه، لكن الغايات التي سعى إليها لم تنتزع منه، إنما هو اطرحها من تلقاء نفسه دون أن يضيئ نفسه بسبب إصواته لها. إن الإنسان الذي صرעהه المصير يمكن أن يفقد حياته، لكنه لا يفقد حريته. وهذه الثقة بالنفس هي التي تمكّن - حتى في الألم - من الاحتفاظ بالهدوء والنصاعة.

أما في الفن الرومتيكي فإن التمزق والشذوذ الباطنيين يظهران على نحو أبرز، والتعارضات تبدو أعمق ويمكن أن تكون مستمرة دائمة. فمثلاً في اللوحات التي تصور عذاب المسيح يقنن الفنانون بالتعبير الشاتم للجنود الرومانيين الذين قاموا بتعذيب المسيح، ويقتصرؤن على تشويه وتقبيح وجوههم الساخرة المستهزئة بالمصلوب. وهناك يبدو أن الاحتفاظ بهذا الأذداج، خصوصاً في تصوير الرذيلة والخطيئة والشر - يتفق مع هدوء المثل الأعلى، وحتى في الأحوال التي لا يكون فيها هذا الأذداج عميقاً ومتواصلاً فإن الغالب (لا في كل الأحوال) أن القبح، أو على الأقل: عدم الجمال، يحل محل الجمال الناصل الهداء. كذلك قد نجد في الفن الرومتيكي تعبيراً عن السرور في الإسلام، والاستمتاع بالألم، والغبطة في معاناة الآلام - هذا على الرغم من أنه، في هذا الفن، الألم والعذاب يمثلان كما لو كانوا أشد عمقاً في النفاذ في النفس وفي طوية الشخص - وحتى في الموسيقى الإيطالية، حيث يسود العدد الديني، فإن التعبير عن الشكوى يسري فيه هذه الشهوة وهذا التحول للألام. وفي الفن الرومتيكي يتخد هذا التعبير شكل الابتسام من

خلال الدموع. إن الدموع تصاحب الألم، والابتسام يصاحب الهدوء الناصلع، وهكذا نرى أن الابتسام من خلال الدموع يشهد على ثقة ساجية، على الرغم من التعذيب والتآلم. لكن بشرط ألا يكون الابتسام مجرد مظهر عاطفي، لا ينبع من غرور الشخص، وليس أثراً لدلال يقصد به إلى بيان أنه فوق ألوان المؤس الصغيرة والأحساس الذاتية الصغيرة: بل يجب أن يكون الابتسام يعني انتصار الجمال وحريته على الرغم من كل الآلام، مثل ابتسام شيمين Chimène التي ورد عنها في الرومانثيرو الذي يدور حول «السيد» القمبيطور Cid: إنها كانت جميلة حين تذرف الدموع. وفي مقابل ذلك نجد أن انتفاء التجلّد عند الرجل هو تافه قبيح أو كريه، أو مشير للسخرية. إن الأطفال، مثلاً، يبكون لأنفه الأشياء وهذا أمر يشير فيما الضحك، بينما دموع الرجل العجاد الضابط لنفسه، ولكنه مع ذلك عميق التأثير، تؤثر فينا وتحدث انفعالاً من نوع آخر تماماً.

ومع ذلك يمكن الفصل بين الضحك والدموع واستخدام كليهما لأغراض فنية. ونضرب مثلاً على ذلك أوبرا فرايشنس Freischütz للموسيقار كارل ماريافون فيبير Weber. وعلى وجه العموم فإن الضحك انتشار متفجر، ينبغي مع ذلك إلا يذهب إلى حد فقدان الاحتشام، والإلاختفى المثل الأعلى. كذلك نجد ضحكاً من نفس النوع في ثنائي في أوبرا أوبرون Oberon لفيبر أيضاً. وإذا سمعه المرء يتمالك من أن يستشعر شيئاً من القلق والشفقة على حنجرة المغنية التي تغنيه وصدرها. ويختلف عن ذلك تماماً الانطباع الذي تستشعره من الضحك العارم للآلهة عند هوميروس، هذا الضحك الذي ولدته السعادة الساجية للآلهة، والذي هو ساج ناصع وليس ناتجاً عن اعتدال مجرد. وبالمثل ينبغي إلا تجد الدموع - من حيث هي شكرة تلقائية، مكاناً في العمل الفني المثالي؛ والمثال على ذلك نجده مرة أخرى في أوبرا فرايشنس Freischütz تأليف فيبر. إذ نجد فيها الدموع تتخذ شكل المؤس مجرد. وفي الموسيقى، يعني للذلة الغناء والسرور بسماع الناس للغناء، مثلما تغنى القُترة في الهواء الطلق. والتعبير بواسطة الصراخ عن الآلام أو المسرات أمرٌ خالٍ من الموسيقى. لكن، حتى في الألم، نجد أن الصوت العذب للشكوى يجب أن يخترق الآلام وأن يحوّلها إلى درجة التفكير في أن من المفيد أن تتألم هكذا من أجل سماع شكوى من هذا الطراز. ذلك هو دور التغمات العذبة والغناء في كل فن.

وفي هذا ما يبرر مبدأ السخرية الحديثة، مع هذا الفارق وهو أن السخرية

غالباً ما تكون خالية من الجد الحقيقي، وأنها تحب أن تمارس فعلها في أشخاص أردياء، وأنها تؤدي إلى مجرد لاعيب روحية، بدلاً من أن تؤدي إلى الفعل الحقيقي. ومن هنا نجد مثلاً، أن نوفالس^(١) Novalis - وهو واحد من أ Nigel النفوس التي اتخذت من السخرية مذهبًا - لم يفلح إلا في العزوف عن كل اهتمام دقيق بأمور محددة، وفي عزل نفسه عن الواقع، وفي أن يصير فريسة لاستهلاك الروح. ذلك لأن السخرية تنطوي على سلبية مطلقة فيها ينطوي الشخص على نفسه، محطمًا كل ما هو محدد.

- ٢ -

العلاقات بين المثل الأعلى والطبيعة

ثم جدال قديم يدور حول هذا السؤال: هل يجب على الفن أن يكون تمثيلاً طبيعياً لما يوجد في الخارج، أو يجب عليه أن يضفي النبل على الظواهر الطبيعية وأن يعبر فيها لتجليها؟ ومن الممكن أن يستمر الجدل أبداً حول هذه العبارات: حق الطبيعة، حق الجمال، المثل الأعلى، الحقيقة الطبيعية. صحيح أن العمل الفني يجب أن يكون طبيعياً؛ لكن ما نوع هذه الطبيعة؟ فإن هناك طبيعة مبتذلة، وطبيعة قبيحة ينبغي ألا تمثل كما هي في الواقع.

ويقول هيجل: في أيامنا هذه أثار فنككلمن من جديد مسألة التعارض بين المثل الأعلى والطبيعة، وجعلها من المسائل التي في الطليعة. والذي أثار حماسة فنككلمن Winckelman هو الآثار الفنية الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) وأشكالها المثالية. لقد أفكر وأطال التفكير، ولم يسترح له بال إلا حين اقتناعاً تاماً بتفوقها، وفرض على الناس معرفة هذه الآثار الفنية ودراستها. والحملة التي قام بها في هذا السبيل قد وجهت العقول نحو البحث عن التمثيل المثالي في الفن الذي اعتقادوا أنهم وجدوا فيه الجمال. لكنهم لم يفلحوا إلا في انتاج أعمال تافهة حالية من الحياة، سطحية ولا طابع بارزاً لها. وهذا الخلو من المثل الأعلى، خصوصاً في الرسم (التصوير) هو الذي كان يقصده فون رومور Rumohr في جداله ضد الصورة العقلية Idee والمثل الأعلى.

(١) راجع عنه كتابنا: «الموت والعقبة».

ويرى هيجل ترك هذا التعارض بين الطبيعة والمثل الأعلى للنظريات لتحول النزاع. وفيما يتصل بالمصلحة العملية يرى أنه لا جدوى من المبادئ حين تendum العبرية. فسواء استلهموا المتأخرون من أهل الفن أفضل النظريات أو أخسها، فإنهم لن ينتجوا إلا التافه والرديء. وفضلاً عن ذلك فإن أصحاب الفن بوجه عام، والتصوير وخاصة قد تخلىوا - لأسباب أخرى - عن البحث عن هذه المثل العليا - المرسومة - وحاولوا، بفضل صحوة الاهتمام بالفن الإيطالي والهولندي القديم، القيام بشيء أجزل أهمية وأكثر حيوية فيما يتعلق بالأشكال والمضمون.

ولقد ستم الناس من سيطرة ما هو طبيعي في الفن، بعد أن كان في الماضي شائعاً ويدعى سائداً. ففي المسرح، مثلاً، صار الناس جميعاً غير مرتاحين للتمثيل الطبيعي لحكايات صغيرة تدور حول الحياة العائلية اليومية. فالمنازعات بين الأب والأم، وبين الآباء والأبناء والبنات، والشكوى من قلة الرواتب والدخول، ومن الاعتماد الدائم على الوزراء، ومن دسائس خدم الغرف والسكرتيرين، وكذلك مشاجرات ربة البيت مع الخادمات في المطبخ، ومع العشاق لبناتها الطالبين أيديهين في قاعة الاستقبال - كل هذه الهموم والعدايات يستطيع كل إنسان أن يجد لها في بيته دون أن يكون في حاجة إلى الذهاب إلى المسرح لمشاهدتها تمثيلها على نحو متفاوت في الدقة.

ويرى هيجل أن المسألة قد أسيء وضعها. وأن الوضع الصحيح لها هو: هل يجب على الفن أن يكون شعراً، أو نثراً؟ لأن ما هو شعري في الفن يتكون مما نسميه المثل الأعلى.

وينبغي أن يلاحظ أنه ليس المقصود من ذلك تقسيم أنواع الفنون إلى شعرية ونثرية، لأن الشعري لا يوجد فقط في فن الشعر، بل يوجد أيضاً في سائر أنواع الفن حتى لو كانت الموضوعات في فن ما، مثل التصوير، مستلهمة من قصائد أو مؤلفات شعرية، فليس معنى ذلك أن الآثار الفنية الناتجة عنها تتصف بالشاعرية. ويضرب هيجل مثلاً على ذلك معرض التصوير الذي أقيم في سنة ١٨٢٨. ففيه عدد من اللوحات التي تتنسب كلها إلى نفس المدرسة - مدرسة دوسلدورف - وكلها استلهمت موضوعاتها من الشعر وخصوصاً من الجانب الانفعالي في الشعر. لكننا - هكذا يقول - لو أمعنا النظر في هذه اللوحات فإننا لن نعد أن نجدها فاترة ومفتعلة.

ويسوق هيجل الملاحظات التالية لعلاج هذه المسألة:

١ - ينبغي أن نؤكد أولاً المثالية الشكلية الخالصة للأعمال الفنية، لأن الشعر بعامة، كما يدل عليه اسمه، هو عمل إنساني، وإبداع قد تصوره الإنسان في مجال التمثيل، وحققه بنشاطه هو، بعد أن حوره وبذله.

٢ - المضمون يستوي فيه الأمر، ويمكن ألا تكون له إلا أهمية وقتية، بالنسبة إلينا في حياتنا العادلة خارج نطاق التمثيل الفني. فمثلاً التصوير الهولندي استطاع تصوير المظاهر العابرة في الطبيعة واستخراج آلاف الآثار والانطباعات منها: القطيفة، لمعان المعادن، الضوء، الخيول، الجنود، النساء المُسيّنات، الفلاحون الذين ينشرون دخان غليوناتهم من حولهم، الخمر اللامعة في كؤوس شفافة، أولاد بملابس قدرة يلعبون الورق (الكتوشينة) - كل هذه الموضوعات ومئات غيرها مما لا يكاد يشير فيها أي اهتمام في الحياة العادلة تتوالى أمام عيوننا حينما نشاهد هذه اللوحات. لكن ما يجذبنا في هذه المضمومات، حين يصورها لنا الفن، هو هذا المظهر وهذا التجلّي للموضوعات من حيث هي أعمال للروح الإنسانية التي أبدعتها، فأخصّصت العالم المادي، الخارجي، المحسوس لتحويل عميق. فبدلاً من الصوف والحرير الواقعين، وبدلأ من الشعر والزجاجات واللحام والمعادن الواقعية - نحن لا نشاهد في الحقيقة إلا الواناً - وبدلأ من الأبعاد الكاملة التي تحتاج إليها الطبيعة لتجلى، نحن لا نشاهد إلا سطحاً فحسب؛ ومع ذلك فإن الانطباع الذي تركه فيينا هذه الموضوعات المرسومة هو نفس الانطباع الذي نستشعره حين نكون أمام نفس هذه الموضوعات لو كانت مادية واقعية.

فالمفهوم الذي تدعه الروح هو إذن، إلى جانب الواقع المبتذل الموجود - معجزة من المثالية، ونوع من التهكم والساخرية إذا شئنا، على حساب العالم الطبيعي الخارجي ويكتفي للاقتناع بذلك أن نقارن بين العمليات التي يلجأ إليها الإنسان في الحياة العادلة، والوسائل التي يضطر إلى استعمالها، من أجل صنع موضوعات واقعية، والمقاومة التي يلقاها حين يعالج المعادن التي يريد تشكيلها لصنع ما يحتاج إليه من أدوات - نقول: أن نقارن بين هذا كله، وبين التمثيل الذي يلجأ إليه الفن لاستخلاص موضوعاته: فإن هذا التمثيل عنصر مرن، بسيط؛ إنه يستخرج من باطنها بسهولة كل ما لا تحصل عليه الطبيعة والإنسان، في وجوده الطبيعي، إلا بعد مجهدات غالباً ما تكون مضنية هائلة. ثم إن الموضوعات

المتمثلة والإنسان في حياته اليومية ليسوا ذوي ثروة لا تنفذ: فال أحجار الثمينة، والذهب، والنبات، والحيوان، الخ ليس لها بذاتها إلا وجود محدود. أما الإنسان، من حيث هو فنان مُبدع فإنه عالمٌ زاخر، وذلك بفضل مضمونه الذي استمدَّه من الطبيعة وجمعه في الملوكَ الفسيح للتمثيل والبيان، ابتعاده أن يجعل منه كنزًا يستخرج منه ما يشاء بحرية، دون أن يكون في حاجة إلى الأحوال العديدة والاستعدادات التي يستلزمها الواقع. إن الفن، في هذه المثالية، يشغل مرتبة وسطى بين الوجود الضيق الموضوعي، وبين التمثيل الباطن. إنه يقدم إلينا الموضوعات نفسها، لكن مستخلصَةً من الباطن، باطن الروح؛ ويضعها تحت تصرفنا لهذا الاستعمال أو ذاك، لكنه يقتصر على إثارة انتباها إلى التجريد الذي يقدمه الظاهر المثالي إلى التأمل النظري المحسن.

ويفضل هذه المثالية فإن الفن يضع قيمة على الموضوعات التافهة في ذاتها. ويلفت انتباها إلى أشياء ما كنا لنتبه إليها لولا الفن. ويقوم الفن بدور مماثل فيما يتعلق بالزمان: فإنه يهب الدوام لما هو عابر في الحياة العادية، سواء تعلق الأمر بابتسامة وقتيبة، أو بالتلواء متهمك لنغم أو تجليات لا تكاد تدرك في الحياة الروحية للإنسان، وكذلك الحال في الأحداث الجارية التي تغدو وتروح، والتي لا تبقى إلا لحظات ثم سرعان ما تُنسى: فكل هذه الأشياء ينتزعها الفن من الوجود الفني الزائل. وفي هذا يتجلَّ تفوق الفن على الطبيعة.

لكن في هذه المثالية الشكلية ما يهمنا خصوصاً ليس هو المضمون نفسه، بل المتعة التي يحدثها فينا إخراج هذا المضمون إلى الوجود الخارجي ويجب على التمثيل هاهنا أن يبدو طبيعياً، لكن هذه الطبيعة ليست هي مجرد الطبيعة، بل الفعل الذي به تقدَّم المادية المحسوسة والظروف الخارجية. إننا نشعر بالسرور من مشاهدة تجلٍّ طبيعيٍّ، هو مدين بوجوده للروح التي أنتجته دون استعانته بأية وسيلة من الوسائل التي تقدمها الطبيعة. فال الموضوعات التي يمثلها الفن تسحرنا، لا لأنها طبيعية هكذا، وإنما لأنها عملت بطريقة طبيعية. لكن المتعة الأعمق إما تستشعر من كون المضمون لم يمثل فقط على الشكل الذي هو عليه في الوجود المباشر، وإنما خصوصاً لأنه حين يتناوله العقل فإنه يكبر في داخل هذا الشكل ويتخذ وجهة جيدة. إن كل ما يوجد بحسب الطبيعة لا يوجد إلا في حالة فردية، وذلك من جميع وجهات النظر. أما التمثيل بواسطة الفن، فهو على عكس ذلك، ينطوي على

تعيين للكلبي، ولكل ما يصدر عنه يتخد بفضل هذا، طابع العموم المقابل للفردانية الطبيعية. ومن هذه الناحية نجد أن التمثيل بالفن يمتاز بأن لديه قدرة أكبر، وبأنه يستطيع إدراك الباطن وإبرازه في الخارج على نحو يجعله مرئياً. والعمل الفني ليس فقط تجلياً عاماً، بل هو أيضاً تحديد عيني.

والفنان حين يرسم الشكل الإنساني لا يصنع صنيع من يرجم اللوحات القديمة. إن مرجم اللوحات القديمة يستعين، في الموضع التي يرميها، كل الكسور التي حدثت نتيجة لزوال الدهان والألوان، ويعطي بما يشبه الشبكة، سائر الأجزاء القديمة في اللوحة. بل إن من يرسم صور أشخاص ينسى تفصيلات مثل بقع الندوب، والبشرور الصغيرة، وأثار التطعيم، والبقع الناجمة عن أمراض الكبد، الخ. والتصوير المزعوم أنه يتبع التزعة الطبيعية عند الفنان^(١) دُنر Denner لا يعده أحد من الناس نموذجاً يحتذى. وكذلك العضلات والعروق يجب أن يكون رسماً لها خفيفاً أولياً، لا أن ترسم بدقة وتفاصيلها الطبيعية وذلك لأنه في هذا كله لا يوجد إلا قليل، أو لا يوجد مطلقاً، أي عنصر من الروحية؛ والوجه الإنساني هو الذي يصلح للتعبير بما هو روحي.

ولهذا السبب يجب ألا نعد دليلاً على انحطاطنا أننا نملك تمثيل عارية أقل مما كان يملك القدماء (اليونان والرومان). وفي مقابل ذلك، فإن تفصيل ملابسنا الحالية خالٍ من الفن ومتذلل، إذا ما قورن بملابس القدماء، فإن هذه ذات طابع مثالي أكبر. إن الغرض من ملابسنا، وكذلك الحال في ملابس القدماء، هو ستر الأجسام. لكن الملابس، كما هي مصورة في أعمال القدماء الفنية هي سطوح متفاوتة في الهمامية وانعدام الشكل، وهي في حاجة إلى سند من الجسم: الأكتاف مثلاً. وفيما عدا ذلك، فإن القماش يظل قابلاً للتشكيل؛ إنه ينزل بحرية وبساطة بفضل ثقله ويتحذى هذا الشكل أو ذاك بحسب وضع الجسم وحركات الأعضاء. فإن ما يكون الجانب المثالي في الثوب هو التصميم الذي يبين أن الخارج هو فقط من أجل خدمة التعبير المتغير عن الروح - وهذا التعبير يتجلّى في الجسم: ويتوجّع عن هذا أن الشكل المخالص بتلaffيف الثوب، وترتيب الثياب، والكيفية التي عليها نزل أو تُبعَد هذه التلافيف إنما تتحدد فقط بواسطة الباطن، ولا تتكيف إلا وقتياً على هذا

(١) دُنر Balthasar (١٦٨٥ - ١٧٤٩). مصور ألماني.

الوضع أو ذاك، أو مع حركة بعينها. وأما في ملابسنا الحديثة فالأمر على العكس من ذلك: يتبدى الشكل في حالة من الكمال النهائي. فالقماش يقطع ويحيط وفقاً لشكل الجسم المخصص له، حتى إن الثوب يمنع - جزئياً، إن لم يكن كلياً - الجسم من أن يتشكل بنفسه، وأن ينزل أو يصعد على هواه. وحتى شكل الثنيات يثبته التفصيل، وعلى وجه العموم نجد أن التفصيل والتزول يتحددان نهائياً بواسطة عمل الخياطة. صحيح أن تركيب الجسم يحدد، بشكل عام، بشكل الملابس، ولكن اتخاذ شكل الجسم، وفقاً لـ«موضة» مصطلح عليها أو لنزوة وقتية في عصر معين فإن الملابس لا تفلح إلا في تشويه أعضاء الجسم الإنساني، ويبقى التفصيل كما هو، دون أن يخضع لتأثير وضع الجسم وحركاته. فأكمام الجاكتة، مثلاً، وأرجل البنطلونات تظل كما هي، مهما تكن حركات الأذرع والسيقان. وقصاري ما هناك هو أن تمثل الثانية نوعاً من المرونة، لكن هذه المرونة تظل محدودة بواسطة الخياطة.

وينتتج عن هذا كله أن ملابسنا، من حيث هي خارجية، لم تخلص من الباطن بدرجة كافية فيما تظهر بعد ذلك أنها مشكلة بحسب الباطن. إنها في محاكاتها الزائفة للشكل الطبيعي، تظل دائماً هي هي، بسبب التفصيل الذي فرض عليها فرعاً نهائياً.

وما قلناه عن الملابس يطبق على عدد كبير من الأمور الخاصة بالحياة الإنسانية، الضرورية في ذاتها والمشتركة بين كل الناس، لكنها ليست متناسبة مع المصالح الجوهرية، مع ما يكون - بمضمونه - الجانب العام للوجود الإنساني: جانبه الإنساني الجوهرى الحالص.

ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن التمثيل الفني كما يتحقق في الشعر، وليس بدون حق نظر الناس إلى هوميروس على أنه الشاعر الذي أعطى للتزعنة الطبيعية أسمى تعبير عنها. ومع ذلك فإنه رغم ولعه الشديد بما هو عيني وواقعي، فإنه رأى نفسه مضطراً إلى عدم التحدث عنه إلا بشكل عام؛ ولا يخطر ببال أحد أن يلومه على أنه لم يصف العيني والواقعي على نحو مفصل، وبشكله الحقيقي والطبيعي. فهو مثلاً حينما يصف جسم آخيلوس فإنه يتحدث عن جبهته العالية، وأنفه المناسب، وساقيه الطويتين والقويتين، دون أن يصف بالتفصيل الخصائص الحقيقة لهذه الأعضاء، وشكل كل جزء من أجزاء جسمه بعضها بالنسبة إلى بعض، ولون

جسمه، وبالجملة، كل التفاصيل التي تقتضيها النزعة الطبيعية، بالمعنى الحرفي لهذا اللفظ.

ثم إن طريقة التعبير في الشعر تقوم في تقديم تصوير عام، وذلك على خلاف طريقة التعبير الطبيعية التي إنما تتعلق أساساً بالتفاصيل الجزئية. ذلك أن الشاعر يقوم الشيء بدلاً من الاسم، الكلمة التي يبدو فيها ما هو فردي على شكل ما هو عام، لأن للكلمة طابعاً عاماً إذ هي نتاج الامثال العقلي.

وعلى الشعر أن يبرز الوجه الجوهرى في الأشياء، وهذا الجوهرى هو المثل الأعلى، وليس وصف ما هو موجود فقط مع تفاصيله مما يولى الضيق والسام.

ومن حيث العموم تختلف الفنون فيما بينها: فبعضها لها طابع أكثر مثالية وبعضها الآخر أيسر للإدراك الخارجي. فالنحت، مثلاً، أكثر تجريدأ من الرسم؛ وفيما يتعلق بالشعر نجد أن القصائد الملحمية أقل حظاً من الحياة الخارجية، من التمثيل المسرحي، إذ أصحاب الملاحم تقدم للإدراك لوحات عينية للأحداث، بينما المؤلفون المسرحيون ينبغي عليهم أن يركزوا كل انتباهم على البواعث الباطنة للأفعال، وعلى التأثيرات التي تخضع لها الإرادة وردود فعلها على هذه التأثيرات.

ويوجد في العالم الروحي طبيعة مبتدلة إما خارجياً، وإما باطننا: طبيعة مبتدلة خارجية لأنها تناظر باطننا مبتدلاً، ولأنها إظهار لميول رديئة مثل الحسد، الغيرة، الجشح، الحقارة، الحسية. صحيح أن هذه الطبيعة المبتدلة قد تقدم إلى الفن موضوعات، وهو أمر يحدث كثيراً، لكن يحدث حينئذ أن الاهتمام الجوهرى لا يتعلق بالموضوع بما هو موضوع، بل بالكيفية والفن الذي به يستخدم هذا الموضوع. والرسم المسمى بالرسم النوعي هو الذي حقق هذه الموضوعات، والهولنديون قد أوصلوه إلى أعلى درجات الكمال. ما الذي اجتذب الهولنديين إلى هذا النوع، وما هو المضمون الذي تعبّر عنه هذه اللوحات الصغيرة التي تجذب اجتناباً لا يقاوم، بينما هي تستحق أن تطرح جانباً أو تنبذ بوصفها تمثل الطبيعة المبتدلة؟ السبب هو أننا لو أمعنا النظر في الموضوعات الحقيقة لهذه اللوحات، لوجدنا أنها أقل ابتدالاً مما يعتقد الناس. لقد وجد الهولنديون مضمون لوحاتهم في داخل ذواتهم، وفي واقع حياتهم؛ ولا حق لنا في أن نلومهم لأنهم أعطوا لهذا الواقع حقيقة جديدة بتمثيله بواسطة الفن. إن ما نقدمه إلى عيون المعاصرین وعقولهم ينبغي أن يكون من الأمور التي أفسوها من قبل، وإنما كان من الممكن

اجتذاب اهتمامهم. فإن أردنا أن نعرف ماذا كان يهم الهولنديين، فعلينا أن نستجوب تاريخهم. إن الهولنديين قد خلقوها بأنفسهم الجزء الأكبر من الأرض التي يعيشون عليها، وكان عليهم أن يدافعوا عنها ضد هجمات البحر؛ وسكان المدن والقرى قد زعزعوا سلطان الأسبان في عهد فيليب الثاني بن شارل كان هذا الملك الجبار في العالم، وحصلوا مع الحرية السياسية الحرية الدينية. فهذه الوطنية وروح المبادرة في الأمور الصغرى كما في الأمور الكبرى، في بلدتهم، كما على البحار الشاسعة، وهذا الرخاء الساحر والأمين، وذلك الوعي بالذات الفياض والمرح - كل هذا هم لا يدينهن به إلا لأنفسهم ولنشاطهم هم، وهذا هو ما يكون المضمون العام للوحات التي رسمها فنانوهم. إن مضمونها ليس مبتذلاً، وأمامها يجب على المرء أن يتخذ سمة رجل بلاط عائد من اجتماع حَسَن. وهذا الطابع من الوطنية القوية هو الذي نجده في لوحة رامبرانت^(١) التي عنوانها: «دورية ليلية» الموجودة في متحف المملكة في أمستردام، ونجده في صور الأشخاص الذين رسمهم فان ديك^(٢) van Dyck، وفي مناظر الفرسان التي رسمها فاوقيرمان Wouwerman، بل نجدها أيضاً في الاحتفالات الصاخبة الفاجرة، والأفراح وألوان المزاح التي يقدمها الفلاحون. وفي معرض اللوحات في هذه السنة - هكذا يقول هيجل - توجد لوحات جيدة من هذا النوع، لكن فتها بعيد عن أن يساوي فن اللوحات الهولندية، وحتى من حيث مضمونها لا يوجد فيها نفس السرور ولا نفس الحرية. فنحن نشاهد - مثلاً - امرأة تذهب إلى الحانة من أجل أن تتشاجر مع زوجها. وينتج عن هذا منظر فيه الأشخاص مملوءون بالحنق والغضب الشديد. أما عند الهولنديين فإن الأمر بالعكس: في حاناتهم، وأعراسهم ورقصاتهم ومآدبهم ومشاربهم قد توجد أحياناً مشاجرات ولكمات، لكن الأمور في مجموعها تحدث في مرح وسرور، والنساء والفتيات موجودات هناك أيضاً، وعاطفة الحرية التي تذهب إلى حد الفوضى العارمة تسري في الجميع. إن هذا الابتهاج الروحي يولد لذة شريفة، ويستولي حتى على الحيوانات، ويهب الأشخاص تعبيراً عن الرضا والاستمتع. وهذه الحرية الروحية

(١) مصور ورسام وحفار هولندي (ليون ١٦٠٦ - أمستردام ١٦٦٩). ولوحاته التي اشتهرت باسم «دورية في الليل» اسمها الأصلي: «فصيلة الكابتن فرانس كوك» وقد رسمها في سنة ١٦٤٢.

(٢) أنطوان فان ديك: مصور ورسام وحفار فلامنكي (ولد في أنترس ١٥٩٩ - توفي في لندن سنة ١٦٤١) ومن أشهر لوحاته: «الإنزال من الصليب»؛ «العذراء والطفل»، «فينوس وفرلكان».

النمرة وهذه الحياة الفياضة هما اللتان تسيطران على التصميم والتنفيذ اللذين يكونان روح هذه اللوحات، تلك الروح السامية القيمة.

ولهذه الأسباب نفسها يمكن أن نصف بالبراعة الفائقة لوحة «الشخاذين الصغار» التي رسمها موريو^(١) Murillo (وتوجد في المتحف المركزي في ميونخ). إن موضوعها، لو نظر إليه من الخارج، فإنه يكون جزءاً من الطبيعة المبتذلة: فالأم تفلي ولدها الصغير بينما هو يمضع قطعة من الخبز في هدوء؛ وشخصان آخران عليهما أسماء بالية ممزقة ويأكلان شماماً وعنباً. لكن حتى من خلال هذا الفقر وشبه العري يشفّ، باطنًا وخارجياً، عدم اهتمام كامل: كامل كمال عدم اهتمام الدرويش، ويصبح عدم الاهتمام هذا شعور عميق بالصحة وبالابتهاج بالحياة. إن عدم المبالغة هذه تجاه العالم الخارجي وهذه الحرية الباطنة التي لا سلطان للخارج عليها - يكونان مفهوم المثل الأعلى. ويوجد في باريس صورة لشاب، رسمها رفائيل: إنه جالس، متطل، ورأسه يستند على أحد ذراعيه، وهو يحدق في البعد الطلاق بسعادة ورضا غير مبالٍ، إلى درجة أن المرء لا يملك أن ينتزع نفسه من تأمل هذه اللوحة التي تزخر بالصحة الروحية البهيجية. ونحن نشعر بنفس الشعور بالرضا أمام الأولاد الذين رسمهم موريو. إننا نشاهد أنهم لا يهمهم شيء، ولا يشغلهم شيء؛ وليس هذا ناتجاً من بلادة في الذهن، وإنما لأنهم راضون قانعون سعداء مثل آلهة الأولمپ؛ إنهم لا يعملون شيئاً، ولا يقولون شيئاً، بل هم ناس من نفس الطراز، لا يعرفون السخط ولا عدم الحرية في ذاتها، وهذا يجعلهم بالإمكان العام - مستعدين لكل شيء، حتى إننا نشعر بأن هؤلاء الأولاد يمكن أن يكون لهم مستقبل لا ندري ماذا سيكون. وتلك تصورات فتية تختلف كل الاختلاف عن تلك التصورات التي تفضي إلى تصور امرأة سليطة اللسان مشاكسة، أو فلاح يعقد سوطه، أو سائق نائم على القش.

لكن هذه اللوحات التي من هذا النوع يجب أن تكون صغيرة الحجم وأن تبدو - في كل مظهرها الخارجي - كشيء تافه، بحيث تمكنا من أن نهيمن على الموضوع الخارجي ومضمون اللوحة معاً. وليس من المقبول أن تمثل هذه الموضوعات في

(١) برتولوميه استبان موريو: مصور إسباني (أشبيلية ١٦١٨ - أشبيلية ١٦٨٢). من أشهر لوحاته لوحة بعنوان: «الولد الشخاذ»، وتوجد في متحف اللوفر بباريس.

حجمها الطبيعي، وأن يُدعى إظهارها في شمولها، بداعى من الواقعية.
وعلى هذا النحو ينبغي أن نفهم إمكان دخول الطبيعة المبتذلة في مجال
الفن.

لكن يوحد للعين موضوعات أكثر مثالية وسمواً من أجل تمثيل هذا الابتهاج
بالحياة وتلك الأمانة البورجوازية. ذلك لأن للإنسان مصالح وأهدافاً أسمى تنشأ
عن فتح الروح وتعقها وهي تسعى إلى تحقيقها في انسجام مع نفسها. إن الفن
الكبير هو ذلك الذي يتخذ مهمة له تصوير هذا المضمون الأسمى.

وهنا يتبقى السؤال: أين ينبغي أن توجد الأشكال المناسبة لتواتر الروح هذه؟
البعض يزعم أنه ما دام الفنان يحمل في باطنه هذه الأفكار العامة التي هو مُبدعها،
فإن من الواجب أن يجد هو نفسه في داخل نفسه، بواسطة فعل إبداع آخر،
الأشكال الملائمة لهذه الأفكار، مثل أشكال الآلهة اليونانيين، فأشكال السيد
المسيح والحواريين والقديسين، الخ. لكن يتعرض على وجهة النظر هذه خصوصاً
فون رومئر von Rumorr الذي يزعم أن الفنانين قد ضلوا السبيل حين اختروا هم
أنفسهم أشكالهم، مبتددين هكذا عن الطبيعة، ويُشيد - في مقابل ذلك - بروائع
الفنانين الإيطاليين والهولنديين. إنه يأخذ على علم الجمال الذي ظهر في الستين
سنة الأخيرة أنه سعى إلى إثبات «أن الهدف، بل الهدف الرئيسي للفن هو تحسين
وتصحيح الإبداع في مختلف تجلياته، وانتاج أشكال إرادية يقصد منها تجميل
المخلوقات وتعويض الجنس الإنساني الفاني كما لم يستطع هو نفسه أن يعطيه
بطبيعة الأشكال الأكثر جمالاً» («أبحاث إيطالية»، ج ١ ص ١٠٥). ولهذا فإنه ينصح
الفنان أن «يتخلّى عن البنية الشيطانية لإضفاء النبل ولتحويل - أو أيًّا كانت الكلمة
التي يمكن أن ندل بها على هذا الإدعاء الذي تدعيه الروح الإنسانية في ميدان الفن
- الأشكال الطبيعية» (ص ٦٣ من كتاب فون رومئر المذكور). وهو مقتنع بأنه حتى
أسمى الموضوعات الروحية يمكن أن نجد لها في الواقع المعطى أشكالاً خارجية
مرضية، وتبعاً لهذا فإن التمثيل الفني، وإن تعلق بموضوعات هي في قمة الروحانية
يجب ألا يكون الأساس فيه هو العلامات المختارة بكل حرية، بل يجب أن يكون
أساسه هو الأشكال العضوية المحدد معناها بواسطة الطبيعة. وهو حين يقول ذلك
إنما يفكر في الأشكال المثلالية في العصر القديم (اليوناني والروماني)، التي وصفها
فنكلمن الذي لا ينسى فضلـه في هذا الميدان، على الرغم من الأخطاء التي ر بما

وقد فيها بحسب رأي رومؤر، فيما يتصل بتفسير بعض الخصائص أو العلامات الجزئية؛ ومثال تلك الأخطاء ما ظنه فنكلمن من أن تطويل البطن في الجسم هو من مميزات الأشكال المثالية عند القدماء، بينما هو في رأي رومؤر خاصية في التماثيل الرومانية وحدها. وهو يطالب بأن ينصرف الفنان إلى دراسة الأشكال الطبيعية لأن رومؤر يرى أنها تجليات الجمال الحقيقي، لأن الجمال الأهم - هكذا يقول - يقوم على أساس راموز الأشكال التي لها جذور في الطبيعة، لا في إرادة الإنسان.

ورأى هيجل في هذه المسألة، مسألة التعارض بين المثل الأعلى في الفن وبين الطبيعة، يتلخص فيما يلي :

إن المثل الأعلى في الفن يعبر عن الروح، بينما الطبيعة خالية من الروح. ولهذا فإن المضمون الباطن للروح يجب - في الفن في درجاته العليا - أن يتلقى شكلاً خارجياً. وهذا المضمون موجود في الروح الإنسانية الواقعية، ويملك - شأنه شأن كل ما هو باطن في الإنسان - شكلاً خارجياً بواسطته يقوم بالتعبير. فإذا ما تقرر هذا، فلنسأل: هل توجد في الطبيعة أشكال وملامح هي من الجمال والتعبير بحيث يمكن الفن أن يستعين بها في تمثيل جوبيتر Jupiter في جلاله ووقاره وقوته، أو جونون، أو فينيوس، أو القديس بطرس، أو المسيح، أو السيدة مريم العذراء - بحيث يمكن تصويرهم وفقاً لنماذج موجودة في الواقع الطبيعي؟ والجواب في نظر هيجل أن من العسير الإجابة عن هذا السؤال بطريقة حاسمة. فمن الناس من يزعم أنه شاهد في الواقع جمالاً كاملاً، بينما يقول آخرون إنه لم يشاهد في الواقع أي جمال كامل. وفضلاً عن ذلك فإن جمال الشكل لا يكون بعد ما نسميه المثل الأعلى في الجمال. والوجه الجميل ذو الشكل المنتظم، مثلاً، يمكن أن يكون بارداً وبدون تعبير. ثم إنه يدخل في تقدير الجمال، إلى جانب الشكل: الوضع، والسمة، والحركة في ملامح الوجه، وشكل الأعضاء، الخ. والتماثيل المنسوبة إلى فدياس^(١) Phidias إنما تجذبنا بما يسري فيها من حيوية.

(١) هو أعظم نحات يوناني (ولد حوالي سنة ٤٩٠ ق.م. وتوفي بعد سنة ٤٣٠ ق.م.)، ويرتبط اسمه بروائع الفن اليوناني في أثينا في عهدها الراهن، عهد بركليس (٤٩٥ ق.م. - ٤٢٩ ق.م.). الذي عهد إليه بالإشراف على أعمال تجميل أثينا. وينسب إليه تمثال «أبولو» (في مدينة كاسل بالمانيا). و«أنادومين» (في متحف فانيزي بروما)، ولكننا نعرف تماثيله الأخرى مما كتبه بوزنها، ومنها تمثال =

ثم إنه لا يكفي الفنان أن يلتقط من هنا وهاهنا في الطبيعة ملامح وأشكالاً، أو أن يبحث فيمجموعات الحفر على الخشب أو النحاس عن ملامح ووضعات، ابتعاد العثور على الأشكال الأكثر مناسباً مع المضمون الذي يريد التعبير عنه؛ لأن الجمع والبحث والاختبار لا يكفي: بل يجب على الفنان أن يكون خلاقاً مبدعاً؛ ويجب عليه أن يكون على علم بالأسكار الملائمة وأن يلجأ إلى حساسيته من أجل أن يشكل في خياله عملاً فنياً ذا وحدة.

- ٣ -

تحديد المثل الأعلى

وعلينا بعد أن تحدثنا عن مفهوم المثل الأعلى - أن نفحص النقط التالية:

أ - تحديد المثل الأعلى بما هو كذلك؛

ب - تحديده من حيث هو يؤدي. بسبب خصائصه، إلى فوارق ذاتية، وهو ما يعبر عنه باللفظ: الفعل؛

ج - التحديد الخارجي للمثل الأعلى.

- ١ -

تحديد المثل الأعلى بما هو كذلك

١ - الإلهي بوصفه وحدة وكلية:

قلنا إن الإلهي يكون المركز الذي يترتب حوله التمثيلات في الفن. لكن الإلهي - منظوراً إليه كوحدة وكلية، لا يوجد إلا بالنسبة إلى الفكر؛ إنه كيان خالٍ من الشكل، ويفلت بهذا من العمل التشكيلي والتكتوني الذي يقوم به الخيال. ولهذا السبب حرم على اليهود وعلى المسلمين أن يتصوروا الله بصورة قابلة للإدراك الحسي المتغير في المحسوس. ولهذا لا محل عندهم للفن التجسيمي

= «أئينة بير ماخروس» وكان من البرونز، وتمثل «أئينة لينا» و«أئينة بارثون»، وأهمها جمياً تمثال «زيوس»، كبير الآلهة اليونانيين، الذي كان يعد إحدى عجائب الدنيا السبع.

الذي تقوم مهمته في إبداع أشكال مزودة بحياة عينية. والشعر الغنائي هو وحده قادر، في انطلاقه نحو الله، على تمجيد قدرة الله وجلاله.

٢ - الإلهي بوصفه كثرة من الآلهة:

لكن الإلهي، وإن كانت الوحدة والكلية هما من صفاتاته، فإنه مع ذلك محدد وبالتالي يفلت من التجريد، ويصير ميسوراً للعيان ويسمح بالتمثيل في أشكال. ومتن ما أدركه الخيال على شكل محدد، فإن التنوع يدخل في كيفية تحديده؛ وحينئذ يبدأ السلطان الحقيقي للفن المثالي.

فنجد أولاً أن الجوهر الإلهي الذي هو في جوهره واحد، ينقسم مع ذلك إلى كثرة من الآلهة المستقلين القائمين بأنفسهم. وهو ما نجده في الفن اليوناني حيث تتعدد الآلهة. بل إنه في التصور المسيحي نفسه نجد أن الله، مع احتفاظه بوحدته الروحية يشارك في الحياة الأرضية والدنية كإنسان حقيقي، وذلك في شخص يسوع المسيح.

ونجد ثانياً أن الإلهي، بتجليه المحدد وحقيقة الواقعية، حاضر في كل ما يستشعره الإنسان، وفي كل ما يريده وينقذه. إذ نجد أن الناس الذين تسري فيهم روح الله، وهم القديسون، والشهداء، والسعاداء، والأنقياء بوجه عام، يصبحون موضوعات يتناولها الفن المثالي.

لكن مبدأ فردانية الإلهي يؤدي ثالثاً إلى خاصية الوجود الإنساني، لأن الروح الإنسانية في مجموعها، ومع كل ما يضطرب في أعماقها ويكون قوتها، وكل عاطفة وكل وجдан وكل اهتمام عميق يجول في الصدر. وبالجملة: كل هذه الحياة العينية تكون المادة الحية للفن؛ والمثل الأعلى هو تمثيلها والتعبير عنها.

إن الإلهي، بوصفه روحًا محضة هو موضوع المعرفة المجردة فقط. لكن الروح المتجسدة في الواقع الفعال يتنسب إلى الفن طالما كان لا يهيب إلا بالقلب الإنساني. وحينئذ تنبثق في الحال أفعال جزئية، وأخلاق محددة، ذوات أحوال ومواصف وقتية، وبالجملة كل أنواع الامتزاجات مع الواقع، بحيث أن المهمة الأولى التي ينبغي الفحص عنها هي الروابط الموجودة، في حضرة هذه الامتزاجات، بين المثل الأعلى والتحديد الذي تنجم عنه هذه الاقتراحات.

٣ - وقار المثل الأعلى :

لكنه، لكي يحتفظ المثل الأعلى بكل صفاته، لا بد أن الله، والمسيح، والحواريين والقديسين؛ والمؤمنين والأنبياء يمثلون أمامنا في وقارهم ورضاهم السعيدين وكأنهم لم تمسهم الحياة الأرضية وبلاياما وتعقيداتها التي لا تحصى. والرسم والتحت خصوصاً بما اللذان نجحا في تمثيل مختلف الآلهة على نحو مثالي، وكذلك تمثيل المسيح المخلص، والحواريين والقديسين. ولكنهم يمثلون وقد تخلصوا من كل عنصر لا يكون جزءاً من تحديدهم الصافي البسيط، ومن كل تأثير أو ظروف خارجية. وهذا الهدوء الأبدى الشامل، أو بالأحرى: هذا السكون من النشاط، كما هي الحال بالنسبة إلى هرقل مثلاً، هو الذي يكون، حتى في التحديد، الجانب المثالي في ذاته. فإذا انجرت الآلهة في هذه التعقيدات فيجب أن تحافظ - رغم كل شيء - بجلالها الأبدى الذي لا يمكن مهاجمته. فمثلاً: جوبير، وجونون، وأبولو، والمربي يمثلون قوى معينة، ولكنها قوى راسخة صامدة ثابتة، تحافظ بحريتها واستقلالها، في الوقت الذي فيه تتوجه أفعالهم نحو الخارج. وهكذا ينبغي ألا يتجلّى تحديد المثل الأعلى بخاصية واحدة، بل يجب أن تتجلّى الحرية الروحية كشمول في ذاته يتضمن كل الإمكانيات في الوقت الذي لا يعتمد فيه إلا على نفسه.

- ب -

الفعل

إن التحديد المثالي يتضمن البراءة المحبوبة لسعادة سماوية شبيهة بسعادة الملائكة، والوقار الساجي وجلاة قوة مستقلة قائمة على ذاتها، والتفوق والكفاية الكاملة اللذين يميزان ما هو جوهرى بوجه عام. لكن ما هو باطن وروحي يتضمن إلى جانب ذلك، وفي نفس الوقت حركة فعالة وتطوراً والتطور، بدوره، لا يمضي دون انجاز إلى جانب واحد وازدواج معاً. ذلك أن الروح الكاملة، الشاملة، وهي تفتح في خصائصها الجزئية، تترك راحتها ابتعاءً أن تغوص في عالم تمزقه الأضداد وتعكره التعقيدات؛ حتى إذا ما انخرطت في هذا التشتت فإنها لا تستطيع أن تفلت من ألوان الشقاء والمصائب التي يعيشهما العالم المتناهي.

وحتى الآلهة الخالدون الذين عبدهم أهل الشرك لا يعيشون في سلام دائم،

بل هم يتواجهون في صراعات تجرفها الوجdanات والمصالح المتعارضة، وهم مضطرون إلى الخضوع للمصير. بل إن إله المسيحيين هو الآخر لا يفلت من إهانة الآلام وعار الموت، ولا يستطيع أن يتحرر من الألم الذي يدفعه إلى أن يصرخ قائلاً: «ربِّي، إلهي! لماذا تخليت عنِّي؟». والألم (السيدة مريم) تشعر بنفس الألم المُرّ؛ والحياة الإنسانية بوجه عام مصنوعة من المعارك والمنازعات والآلام. ذلك أن عظمة وقوة الإنسان إنما تقاسان بعظمة وقوة المعارضات التي تقدر الروح على التغلب عليها ابتعاداً واستعادة وحدتها. وعمق وشدة الذاتية يتجلّيان بمقدار ما الظروف التي عليها أن تقتصر عليها تكون أشد تناقضًا، والمعارضات التي عليها أن تواجهها تكون أكثر حدة، دون أن تتوقف - في وسط هذه التناقضات والمعارضات - عن أن تبقى هي هي ذاتها. وفي هذا التفتح تتأكد قوة الصورة العقلية والمثل الأعلى، لأن القدرة تتجلّى في أن تبقى هي هي ذاتها في السلب.

وما دام تحديد الجزئي للمثل الأعلى يجعله على صلة بالخارج ويدخله في عالم ليس هو ما يجب أن يكون، فعليها أن نبحث بأي مقدار التحديات التي يدخل فيها المثل الأعلى هي قمينة بالمثالية أو قابلة لاكتساب المثلية.

ومن ثم ينبغي أن نلتفت إلى النقطة الثلاث التالية:

أولاً: الحالة العامة للعالم الذي يحتوي على ظروف العمل الفردي، وطبيعته؛

ثانياً: خصائص الموقف الذي تحديده يُدخل في هذه الوحدة الجوهرية الاختلافات والتوتر الذي يفيد كياعث على الفعل.

ثالثاً: إدراك الذاتية للموقف الموجود ورد الفعل الذي بفضله ينتهي الصراع وتنحل الخلافات؛ وهذا هو الفعل بالمعنى الصحيح.

أولاً: الحالة العامة للعالم

الذاتية تحمل في باطنها الدوافع إلى التحرك والفعل بوجه عام، ابتعاد انجاز وتحقيق ما يعتلي في داخلها. فهي إذن في حاجة إلى العالم المحيط الذي يقدم إليها المجال العام لما تتحققه فإذا كنا نتحدث عن الحالة فإننا نقصد بذلك الكيفية العامة التي بها ما هو جوهرى فيها يتقوم، في نطاق الحقيقة الروحية. ومن هنا

يمكن أن نتحدث - مثلاً - عن حالة التعليم، والعلوم، والعاطفة الدينية، كما نتحدث عن حالة الأمور المالية، والقانون، وحياة الأسرة وسائر الخصائص. وما هذه إلا أشكال مختلفة لروح واحدة ومضمون واحد يتحقق فيها. ولهذا فإننا حين نتحدث عن حالة العالم فإننا نقصد حالة الوجود العامة التي للحقيقة الروحية. علينا إذن أن نبحث فيها من وجهة نظر الإرادة لأنه بواسطة الإرادة تدخل الروح في الوجود. فعلينا إذن أن نعرف كيف يجب أن تكون هذه الحالة العامة كيما تكون متتفقة مع فردية المثل الأعلى.

وفي سبيل ذلك علينا أن نحدد النقط التالية:

إن المثل الأعلى هو وحدة في ذاته، وهو ليس فقط وحدة خارجية وشكلية، بل هو وحدة باطنة في المضمون نفسه. وهذا السند الجوهرى على الذات هو الاكتفاء الذاتي، والهدوء وسعادة المثل الأعلى. علينا هنا أن نقرر أن حالة العالم، منظوراً إليها من ناحية الاستقلال يجب أن تتجلى على شكل الاستقلال كيما تتخذ شكل المثل الأعلى.

بيد أن لفظ الاستقلال له معنيان فنحن نعده، بوجه عام، مستقلاً ما هو جوهرى في ذاته، بسبب هذه الجوهرية، وكونه علة ذاته، بل نستطيع أن نتعه بأنه الهي ومطلق. لكنه إذا بقي في هذا العموم والجوهرية فإنه لا يعود ذاتياً، ويجد معارضة عديدة في الفردانية العينية. وفي هذه المعارضة، كما في كل معارضة بوجه عام، يختفي الاستقلال.

٢ - كما أتنا اعتدنا أن نسب الاستقلال إلى الفردية القائمة على ذاتها في رسوخ طابعها الذاتي. لكن الذاتية في تعارض مع ما هو جوهرى حقاً في الوجود، وبهذا تفقد حالة الاستقلال والحرية. إن الاستقلال الحقيقي يقوم إذن في الوحدة والتداخل المتبادل بين الفردي والعام، وذلك بأن يتخد العام وجوداً عيناً ومنفرداً، وأن لا تجدر ذاتية الفردي قاعدة صلبة ومضموناً حقيقياً إلا في العام.

والنتائج عن هذا هو أن حالة العالم، كيما تكون مستقلة، فإن العموم الجوهرى لهذه الحالة يجب أن يتجلى على شكل الذاتية والضرب الأول من تجلى هذه الهوية الذي يمكن أن يخطر على البال هو الفكر. ذلك أن الفكر هو - من ناحية - ذاتي، ومن ناحية أخرى فإن الناتج لفعالية الحقيقة هو العموم؛ وهو بهذا يحقق الاتحاد الحز بين

الفردي والعام. لكن الجانب العام في الفكر لا ينتمي إلى الفن، لأن الفن ينشد الجمال، وكذلك لا يوجد بالضرورة اتفاق بين الطبيعي والشكل والنشاط العملي للفردية الجزئية - من ناحية، وعموم الفكر، من ناحية أخرى، بحيث أنه يحدث، أو يمكن أن يحدث، فارق بين الذات بما هي كذلك، في واقعها العيني، وبين الذات المفكرة. ونفس الفارق يحدث في مضمون العام هو الآخر.

ويستخلص من هذا أن الحالة التي يوجد فيها تجليات المثل الأعلى في العالم هي حالة من العدوان غير المستقرة. وهذه الحالة هي التي يؤدي فيها الفن عمله.

ولو نظرنا في أحوال الدول على مدى التاريخ لأمكننا أن نميز بين حالين: حال الدولة المنظمة التي فيها يكون الوجود الخارجي للإنسان محاطاً بالأمان، وأمواله في حمى من الاعتداء، ولا يملك - كملك خاص بالمعنى الحقيقي - إلا آراءه وأفكاره الشخصية؛ ثم حال الدولة الخالية من التنظيم السياسي، والتي فيها الأمان على النفس وعلى المال - يتوقفان على قوة كل فرد وشجاعته، وعليه هو بنفسه أن يحافظ على وجوده وعلى أمواله.

وهذه الحالة الأخيرة نحن ننزعوها إلى العصر المسمى بـ «البطولي». وليس لنا هنا أن نبحث أي هاتين الحالتين: حالة التنظيم السياسي المستقر، وحالة العصر البطولي - هي الأفضل. وإنما يعني هنا أن نبحث في المثل الأعلى بالنسبة إلى الفن.

إن العصر البطولي يبدو لنا أنه العصر الذي فيه الفضيلة *arete* بالمعنى المفهوم من هذا اللفظ اليوناني كانت الأساس والدافع إلى الأفعال. وعليها أن نميز بين (*arete* اليونانية والـ *virtus* اللاتينية). لقد كان للرومانيين منهم ووطنهم ونظمهم القانونية، وانفتحت الشخصيات عندهم أمام الأمبراطورية التي كانت غاية كلية عامة عندهم. فكانت *the virtus* عند الرومان^(١) هي الوطن، وعظمته وقوته. لكن الأبطال، على عكس ذلك، هم الأفراد الذين يستغلون بعواطفهم وإرادتهم الفردية، ويحملون كل المسؤولية عن الأفعال التي ينجزونها؛ وهم الذين، بداعم من إرادتهم

(١) *virtus* اللاتينية معناها: القوة البدنية والشجاعة والرجلوية. أما اللفظة اليونانية فتعني صفة أخلاقية: الفطنة، الشجاعة المعنوية، العدالة، الكرم، الصراحة. انظر أرسطو: «الأخلاق إلى نيقواخوس»، المقالة الثانية.

الخاصة يتحققون ما هو عادل وأخلاقي وهذه الوحدة المباشرة بين الجوهرى وفردية الميول واتجاهات الإرادة - هي التي تميز الفضيلة اليونانية، حتى إن الفردية تحمل في داخلها قانونها الخاص دون أن تخضع لقانون وحكم ومحكمة خارجية. وعلى هذا النحو نجد، مثلاً، أن الأبطال اليونانيين هم نواتج عصر سابق على القانون، أو يصيرون مؤسسين لدول، بحيث أن القانون والنظام والأخلاق تصدر عنهم وتتجلى كأشياء ابتدأوهم ابتداعاً فردياً يظل مرتبطة بذكراهم. وبهذه المثالية كان هرقل يمجده الأوائل (اليونانيون)، إذ رأوا فيه المثل الأعلى للأزمنة الأولى. والفضيلة الحرة المستقلة التي كانت تسري في إرادة الفرد فتثير حفيظته ضد المظالم وتدفعه إلى مصارعة المردة الإنسانيين والطبيعيين لا شأن لها بالحالة العامة في ذلك الزمان، بل هي خاصة بهذا الفرد وحده. ومع ذلك فإن هذا البطل لم يكن بطلاً أخلاقياً، ويشهد للمؤلف حكاية الخمسين بنتاً، بنات ثيسبيوس *Thepios* اللواتي أنجبهن في ليلة واحدة؛ ولكنه يبدو، بوجه عام، أنه شخص لتلك القوة المستقلة تمام الاستقلال التي هي ميزة مقصورة على العادل؛ ومن أجل أن يحقق العدالة، باختياره وإرادته الخاصة، يتعرض لمتابعته ويقوم بأعمال لا حصر لها. صحيح أنه يؤدي جزءاً من هذه الأعمال في خدمة وبأمر من يورستيا *Eurysthéi*، لكن هذه العلاقة ليست إلا علاقة مجردة، وليس قانونية ولا متشددة بحيث لا تستطيع أن تسلبه القدرة على العمل في حرية واستقلال. وتلك أيضاً كانت حال أبطال هوميروس. صحيح أنه كان لهم رئيس مشترك، لكن ما كان يربطهم بعضهم البعض لم يكن قانوناً ثابتاً لا يتغير يفرض عليهم الخضوع؛ إنما كان اتباعهم لأجاممنون أمراً تلقائياً وعن قرار حرّ، ولم يكن أجاممنون ملكاً بالمعنى الحالي لهذا اللفظ. ولهذا كان كل بطل يسدي النصيحة، وآخيل لما غضب انفصل عن الباقين، وكان كل واحد منهم يغدو ويروح، ويحارب ويستريح كيما شاء.

«ونجد عند أبطال الشعر العربي القديم نفس الاستقلال: إنهم أيضاً لم يكونوا مرتبطين بأي تنظيم محدد تحديداً نهائياً لا يكون فيه كل واحد إلا جزءاً من مجتمع بل كان عضواً في مجموع مفكك ومن السهل تفككه. وأبطال «الشاهنامة» للفردوسي ينعمون باستقلال تام»^(١).

(١) راجع عن معرفة الألحان بالشعر العربي والفارسي ترجمتنا «للديوان الشرقي للمؤلف الغربي» لجيت، =

وفي الغرب المسيحي، كان النظام الإقطاعي والفوروسية هما التراثية التي منها نشأت طبقة الأبطال والشخصيات الغيورة على استقلالها. ولنذكر على سبيل المثال أبطال «المائدة المستديرة»، ثم حلقة الأبطال التي كان شارلمان يحتل المركز فيها. لقد كان شارلمان، مثل أجامنون، مجاطاً بأبطال أحرار كان عاجزاً عن صدهم، لأنه كان مضطراً إلى استشارتهم في كل مناسبة، وكان يراهم لا يتبعون إلا أهواءهم. وعبياً كان يز مجر مثل الإله جويتر على قمة جبل الأولمپ، فقد تخلوا عنه في وسط مغامراته كيما يقوم كل واحد منهم بمحارمة لحسابه الشخصي الخاص. كذلك نجد المثال الكامل لهذا الموقف في حالة «السيد» القمبطور Cid. إنه هو الآخر كان عضواً في عصبة، ولما كان مرتبطة بملكه فقد كان عليه أن يؤدي واجباته تجاه سيده هذا؛ لكن تعارض مع هذا الالتزام تجاه الملك ناموس الشرف وصوت شخصية البطل، هذا الصوت الذي لا يقاوم، ولمعانه هو الظاهر، وبناته ومجده. وهنا أيضاً لم يكن في استطاعة الملك أن يصدر قراراً وأن ينتهي الحرب إلا بعد استشارة أتباعه وأخذ موافقتهم. فإن لم يشاوروا أن يحاربوا، لم يحاربوا، حتى لو كانت أغلبية الأصوات ضدتهم؛ فكل واحد منهم كان هناك من أجل ذاته هو، وكان يستمد من ذاته هو إرادته لل فعل وقوته عليه. وثم مثل آخر لا يقل وضوحاً على الاستقلال المتحدي وهو أبطال «المُسلِّمُون»^(١) Sarrasins فهم يظهرون بمظهر أوضح في الاستقلال بالإرادة. وحكاية «الثعلب السيد» Reinecke Fuchs تقدم إلينا وجهاً متجدداً لهذا الموقف: صحيح أن الأسد هو السيد والملك، لكن الذئب والدب، الخ يجلسون في مجلسه الاستشاري، والثعلب السيد والأخرون يفعلون ما يشاؤون. وفي حالة الشكوى، يتخلص الثعلب الماكر بالحيلة والدهاء، أو يستخدم لصالحه مصالح الملك والملكة الخاصة لتملّق سيده (الأسد) وجعله ينحاز إلى الجانب الذي يريده هذا الثعلب.

= وخصوصاً تعليقات جيته في آخر الديوان، والتي فيها تناول الشعر العربي والفارسي، وتحدث عن فردوسي.

(١) كلمة *saraseni* في لاتينية العصور الوسطى، ونظائرها في اللغات الأوروبية: *sarrasins* (في الفرنسية)، *seracens* (إنجليزية)، *seragene* (المانية). هي الرسم باللغات الأوروبية لكلمة «شرقيون». وحينما ترد في النصوص الأوروبية فهي تعني: «المسلمين» وليس لها أي معنى آخر ولكننا نجد الكلمة اللاتينية عند أميان مرسلان بمعنى: سكان البلاد العربية السعيدة، أي اليمن.

وكما أن البطل في العصر البطولي يؤلف كتلة واحدة هو وإرادته وكل أفعاله وكل إنجازاته، فإنه - من ناحية أخرى - لا ينفصل عن نتائج أفعاله وأثارها. أما نحن في العصر الحالي، فإننا لا ننسب إلى أنفسنا أو إلى الآخرين الأفعال إلا بالقدر الذي به الفاعل على وعي بالكيفية التي بها فعل ما فعل وبالظروف التي تم فيها الفعل. فإن كانت الظروف ليست هي تلك التي كان الفرد على وعي بها، وإذا كان الموقف يمثل تحديداً آخر غير ذلك التي توقعها، فإن الإنسان الحديث لا يقبل تحمل المسؤولية الكاملة عما فعل، وينكر جزءاً مما أنجز، لأن جهله بالظروف أو سوء تقديمها يجعلان جزءاً مما فعل شيئاً لم يكن ما أراده، فلا ينسب إلى نفسه إلا ما كان على علم به وما قام به عن نية وقصد. بالنسبة إلى الشخصية البطولية فإن هذه التفرقة غير موجودة، إنه يتحقق ذاته كلها بكل فردانيتها، وفي مجموع أفعاله. وفي الزمن الذي تم فيه هذا الفعل لم يكن هذا الفعل جريمة، ذلك لأن الإنسان استخدم العنف مع أوديب Oedipe. لكن هذا الإنسان كان أبياه. لقد تزوج أوديب ملكة؛ وهذه الملكة كانت أمه، وهكذا عقد زواجاً من محارم دون علم منه بذلك. ورغم ذلك نجده يتحمل كل المسؤولية عن جريمته هذه، ويعاقب نفسه بنفسه بوصفه قاتلاً لأبيه ومرتكباً جريمة الزنا بمحرم، هذا مع أنه قتل أبياه وزنى بأمه دون أن يعلم أن هذا أبوه وهذه أمه. ودون أن يقصد إلى شيء من هذا. إن الخلق البطولي، بصلابته وشموله وتمامه، يرفض أن يجزئ الخطأ إلى أجزاء، ولا يريد أن يعلم شيئاً عن إمكان التعارض بين النية الزانية وبين الفعل الموضوعي، بينما شاهد في العصر الحديث، بتعقيداته وتفرعاته اللانهائية، أن كل واحد يسعى للقاء المسؤولية على غيره، وللإفلات من المسؤولية قدر الإمكان، المسؤولية عما ارتكب من خطأ. ومن هذه الناحية، فإن وجهة نظرنا أكثر أخلاقية، لأن ما يميز السلوك الأخلاقي في المقام الأول، هو المعرفة الذاتية بالظروف، وال فكرة التي لدينا عن الخير والنية لتحقيقها في أعمالنا. أما في العصر البطولي، الذي فيه الفرد هو في جوهره واحد وهو الينبوع الوحيد لما هو موضوعي، فإن الشخص يعد نفسه أنه يفعل وحده كل ما يفعل، وينسب إلى نفسه كل ما يحدث عنه من نتائج.

والفرد البطولي لا يضع فاصلاً بين ذاته وبين «الكل» الأخلاقي الذي يؤلف هو جزءاً منه، بل يعد نفسه مكوناً لوحدة جوهرية مع هذا «الكل». أما نحن فعلى العكس من ذلك، إننا وفقاً لأفكارنا الحالية - نفصل أشخاصنا، وما لها من غaias

ومصالح شخصية عن الغايات التي يسعى إليها هذا «الكل»؛ وما يفعله الفرد إنما يفعله من حيث هو شخص، ولا يعد نفسه مسؤولاً إلاً عن أفعاله الخاصة، لا عن أفعال «الكل» الجوهرى الذي يكون هو جزءاً منه. ومن هنا كان الفارق الذى نفترضه، مثلاً، بين الشخص والأسرة. لكن هذا الفصل كان غير موجود في العصر البطولى هناك كانت خطبته الآباء تنتقل إلى الأبناء والأحفاد، وكان الجيل بأكمله يكفر عن جريمة فرد واحد. إن الأخطاء والجرائم كانت تولّف جزءاً من التراث المتوارث. ومثل هذه الإدانة تبدو لنا أمراً غير معقول، وكأنها خضوع لمصير أعمى. وإذا كنا بحسب رأينا نعتقد أن الأعمال الجليلة التي قام بها الأجداد لا تكفي لإضفاء النبل على الأبناء والأحفاد، فإننا نعتقد أيضاً أن الجرائم التي ارتكبت والآلام التي عونيت بواسطه الأجداد لا تكفي لكن تسربل بالعار الأحفاد وبالآخرى أن تدنس أخلاقهم الذاتية. وأكثر من هذا: إنه بحسب وجهة نظرنا الحديثة فإن مصادرة الشروء الأسرية عقاب يجرح شعورنا بالحرية الذاتية العميقه. لكن في الشمول القديم، لا يعيش الفرد في حالة عزلة، بل هو عضو في أسرة، وفي قبيلة، ولهذا فإن أخلاقه وأفعاله ومصير الأسرة هي أخلاق وافعال ومصير كل واحد من أعضائها؛ وكل واحد منهم لا يخطر بباله أن ينكر هذه الأفعال أو أن يتملص من مصير أسرته؛ بل هي تحييا في داخله، وهو متمسك بها ويعود نفسه هو آباءه وما كانوا عليه وما تحملوه من آلام وما ارتكبوا من آثام. وقد يبدو لنا هذا التشدد أمراً مبالغأ فيه مفرطاً؛ لكن في مقابل ذلك نجد أن كون المرء لا يوجد إلا لنفسه - كما هي حالنا اليوم - مع ما يقتضيه ذلك من المزيد من الاستقلال الذاتي، إنما يرجع إلى الاستقلال المجرد الذي يقتضيه هذا الوضع، بينما الشخصية البطولية لها أخلاق أكثر مثالية ونفسها لا تقنع بالحرية واللانهائية الشكليتين شكليه خالصه، بل تتأخد كليةاً مع كل الجانب الجوهرى للظروف الروحية التي تتحققه. أن الجوهرى فيها هو فردية مباشرة، والفرد، تبعاً لذلك، جوهرى بما هو كذلك.

وهذا هو السبب في أن الفن يستعيير أشكاله المثالية من العصر الأسطوري ومن ماضٍ بعيد بوجه عام. أما حينما يختار الأشخاص من العصر الحاضر - وشكلها الخاص ثابت في مداركنا بكل تفاصيله - فإن التعديلات التي لا مناص للشاعر من أن يقوم بها فيها تتخذ مظهراً مصطنعاً ومتعمداً. أما الماضي فعلى العكس من ذلك: لا يحيا إلا في الذكرى، والذكري بنفسها تخلق حول الأشخاص

والأحداث والأفعال جوًّا من العمومية لا يسمح بإظهار الخصائص الخارجية والغَرَضِية. والفعل أو الخلق الواقعي يشتمل على عدد كبير من الظروف والأحوال الوسطى القليلة الأهمية، ومن الأصوات والأفعال المنعزلة والمتنوعة التي تتمهي في الصورة التي حفظتها الذكرى. ولهذا نجد الرسام، وقد تحرر من أمراض الخارج، يشعر بأنه أقل التزاماً بما هو جزئي وفردي، حينما يرجع إلى بعث الأفعال والأخبار والأشخاص الذين يتسبون إلى الماضي. وثم ميزة أخرى للعصر البطولي بالنسبة إلى العصور المتأخرة عنه والأكثر تطوراً منه، وهي أنه في العصر البطولي كل شخص وكل فرد بوجه عام لا يكون بعد في حضرة ما هو جوهرى ولا في حضرة الأخلاق والقانون. ولا تفرض هذه نفسها عليه كضرورة قانونية، ومن هنا يتسع للشاعر المجال كي يتحقق ما يتضمنه المثل الأعلى.

لهذا نجد شكسبير، مثلاً، يستعير موضوعات كثيرة في مسرحياته التراجيدية من الأخبار القديمة والحكايات العتيقة التي تتحدث عن دولة لم ترتفع بعد إلى مستوى التنظيم الراسخ، بل لا تزال فيها القوى التي للفرد تمارس تأثيراً حاسماً على التصورات والإنجازات. والعنصر الرئيسي في مسرحياته التاريخية هو - على العكس من ذلك - من طبيعة قانونية لأنها تاريخي، ولهذا السبب يبتعد عن كيفية التمثيل المثالي، على الرغم من أن المواقف والشخصيات تخضع بالضرورة لتأثير استقلال حريص عنيد. ومن الحق أيضاً أنه عند شخصيات هذه المسرحيات التاريخية نجد أن هذا الاستقلال ينحصر، في غالب الأحوال، في الثقة الشكلية المحسن في الذات، بينما استقلال الشخصيات البطولية بالمعنى الصحيح يرجع أيضاً، بل وجوهياً، إلى المضمون الذي جعلوا مهمتهم تقوم في تحقيقه.

وهذا يكفي لتفنيد رأي الذين يزعمون أن الأرض الخصبة لتحقيق المثل الأعلى هي الحالة الأدولية^(١) Idyllique، بدعوى أنه في هذه الحالة لا يعرف الفصل بين ما هو مشروع وضروري وبين الفردانية. ذلك لأنه مهما كانت المواقف الأدولية بسيطة وساذجة، ومهما تكون بعيدة عن الابتدال الذي تحجر فيه الوجود الروحي، فإن المضمون الخاص بهذه المواقف تافه لا أهمية له بحيث لا يصلح أن

(١) idylls: من الكلمة اليونانية: ιδylla، مقطوعة شعرية ثنائية. وهي نوع من الشعر الثنائي القصير، وموضوعه حياة الرعاة مع مزجها بحادث غرامي.

يكون مجالاً ومبرراً للمثل الأعلى، إذ لا نجد هاهنا أي دافع من الدوافع الرئيسية للشخصية البطولية مثل: الوطن، الأخلاق، الأسرة، الخ، ولا أي إمكان لتولدها وتتطورها، إذ ينحصر العنصر الجوهري في مضمون الحالات الأدولية في: ضياع نعجة، أو غرام بفتاة صغيرة. ولهذا نجد أن الشعر الأدولي لا يلتجأ إليه إلا كملجاً للنفس التي تشعر بالحاجة إلى السكون، ويضاف إلى ذلك - كما عند جسner Gessner مثلاً - الرقة الحلوة والطراوة الرخوة.

وثم عيب آخر في المواقف الأدولية في عصرنا الحاضر، وهو أن الطابع العالمي والريفي للعاطفة الغرامية، أو اللذة التي يحدثنها احتساء فنجان من القهوة الطيبة في الهواء الطلق يمثلان معنى تافهاً، لأنه في وصف هذه العواطف يصرف النظر عن كل علاقة بالغايات الأكثر عمقاً وثراءً من مجرد حياة الراعي في الريف ولهذا السبب ينبغي أن نمجد عبقرية جيته Goethe الذي وإن حصر «هرمن ودوروثيه» Hermann und Dorothee في محيط من هذا النوع، وركز اهتمامه على وجه محدود جداً من الحياة الحاضرة، فإنه طور الفعل العجاري في قصيدته هذه في جوّ تتصارع فيه الاهتمامات الكبيرة التي كانت عند الثورة الفرنسية وعنده وطنه ألمانيا، ووضع بهذا رابطة بين المادة المحدودة لقضية وبين أعظم الأحداث وأجلها في العالم آنذاك.

ونقول بوجه عام أن الشرور، والحروب، والمعارك، وأعمال الانتقام لا تتعارض مع المثل الأعلى؛ لكنها عادةً توضع في العصر الخافي - البطولي حيث تتخذ وجهاً أشدّ خشونة وقسوة كلما كان العصر الذي يختار زماناً لهذه الأحداث أبعد عن سيادة القانون والأخلاق. فمثلاً. نشاهد في مغامرات الفرسان، أن الفرسان الجوالة، الذين ارتحلوا للدفع الظلم وردع الظالمين المعتدلين، قد وقعوا هم أنفسهم في وحشية أبشع وأشدّ قساوة، وكذلك تجد نفس الحالة من القسوة والوحشية في البطولة الدينية عند الشهداء. وعلى وجه العموم، مع ذلك، فإن المثل الأعلى المسيحي - هكذا يقول هيجل، يقوم في عمق النفس وداخلها، وهو لا يعبأ بالظروف الخارجية.

والفن يفضل محياطًا معيناً يضع فيه شخصياته على محياطات أخرى غيره: وهذا المحياط الذي يفضله هو محياط النساء. وليس هذا بسبب نزعة أستقراتية في الفن، أو حبّاً في التميُّز، وإنما هو بهذا يعبر عن حرية الإرادة والإبداع، التي

لا تتحقق إلا في تصوير أوساط الأمراء. ولهذا - مثلاً - في التراجيديا القديمة (اليونانية) نجد الجوقات (الكورس) التي تمثل الوسط العام غير المتشخص في أشخاص والمستسلم للعواطف، والتصورات، والأفكار، وفي هذا الوسط العام غير المتشخص يجري فعل معين. ومن هذا الوسط غير المتشخص تبرز بعد ذلك الأخلاق الفردية للشخصيات الفعالة الذين هم قادة الشعب، وهم أبناء الأسر الملكية الحاكمة. أي الأشخاص الذين يتسبون إلى أوساط المحكومين، فإنهم حين يأخذون في الفعل داخل الحدود الضيقة المقررة لهم فإنهم يبدون مضطهددين مسحوقين؛ وذلك لأنه في الدول المتطرفة يكون خضوع أوساط المحكومين خضوعاً كاملاً تقريباً، ومجال فعلهم محدوداً جداً، ووجود أنائهم ومصالحهم تسيطر بضيغوط الضربة الخارجية؛ وتهديد القوة الغالية التي للنظام المدني يظل دائماً مسلطاً على رؤوسهم، وهم أيضاً معرضون لنزوات الطبقات العليا وأهوائها، حينما تستطيع هذه الطبقات العليا اللجوء إلى سلطة القانونين. وهذا التقييد من جانب الظروف الخارجية يتحول دون أي استقلال. ولهذا فإن المواقف والأشخاص المستمدة من هذه الأوساط في البروز كما يريدون ويقدرون، وفي منح أنفسهم استقلالاً في الإرادة وفي الآراء وفي فكرتهم عن أنفسهم، تلك الفكرة التي هم محرومون منها في الحياة الواقعية والتي تزول عندما ينتهي الموقف الكوميدي.

وتحت تأثير هذه الظروف الخارجية والموقف الزائف تجاه هذه الظروف يختفي هذا الاستقلال الوليقي المستعار. وهذه الظروف الخارجية تمثل بالنسبة إلى الطبقات الدنيا تهديداً أشد مما هو بالنسبة إلى السادة والأمراء. وفي مقابل ذلك نجد في مسرحية «خطيبة متينا» تأليف شلر أن دون سيزار على حق حين يصرخ «لا يوجد قاضٍ يحكم عليّ» (أو: لا يوجد قاضٌ فوقني)؛ وإذا رضي بأن يُعاقب، فإنه يريد أن يكون هو الذي يُصدر الحكم وينفذه على نفسه بنفسه، لأنه غير خاضع لأية ضرورة خارجية صادرة عن الحق والقانون؛ وفيما يتعلق بالعقاب فإنه لا يتوقف إلا عليه هو. صحيح أن شخصيات شكسبير لا تتسب كلها إلى أوساط الأمراء وتبقى جزئياً على أرض تاريخية، وليس أسطورية، لكنها موجودة في عصور حروب مدينة، بينما الأسس التي يقوم عليها النظام متزعزة والروابط التي لو نتها القانونين منحلة، وهذا من شأنه أن يهب هذه الشخصيات الدرجة التصورية من الاستقلال والحكم الذاتي.

ثانياً: الطابع المبتدئ للزمن الحاضر

فإذا التفتنا الآن إلى العالم الحالي، بالأحوال المتطرفة لحياته القانونية والأخلاقية والسياسية، فإننا مضطرون إلى الإقرار بأن إمكانياته في الإبداع المثالي محدودة جداً. ذلك لأن الأوساط التي لا يزال باقياً فيها مكان للاستقلال بالقرارات الجزئية هي أوساط قليلة ومحدودة جداً. والفضائل المنزلية والمدنية التي تكون المثل الأعلى للرجال الشرفاء والنساء الطيبات، بالقدر الذي به إرادتهم ونشاطهم لا يتتجاوزان المجالات التي فيها الإنسان - من حيث هو فرد - لا يزال يفعل بحرية، أي أنه هو من هو يفعل ما يفعل غير مطبع إلا لصوت إرادته الفردية - نقول: إن هذه الفضائل هي التي تقدم، من هذا الاعتبار، المادة الرئيسية. لكنه يعزز هذا المثل الأعلى مضمون هي أشد عمقاً، حتى إن الجانب الذاتي للأفكار يبقى هو الشيء المهم الوحيد، لأن المضمون يتعدد بواسطة الأحوال القائمة من قبل، وهكذا يتركز الاهتمام الجوهرى في الكيفية التي بها يتجلى في الأفراد: في ذاتهم الباطنة، وفي أخلاقهم، الخ.

لكن لا يليق بنا أن نسعى إلى خلع صفات المثل الأعلى على قضاة أو حكام. ذلك لأن ممثل العدالة إذا سلب حسبما تقتضيه وظيفة واجبه، فإنه إنما يؤدي واجباً محدوداً التزم به، وفقاً للنظام القائم، قد فرضه عليه القانون، وما يضيف إليه موظفو الدولة من لطف في المعاملة، ومحصانة، الخ - لا يكون الأمر الرئيسي ولا المضمون الجوهرى، بل هو عنصر ثانوى يستوي فيه الأمر.

ذلك حكام اليوم ليسوا القمة العينية للكل، كما كانت هي الحال في العصر الأسطوري، بل هم مركز متفاوت في التجريد لنظم راسخة تحميها قوانين ودساتير. إن حكام العصر الحاضر قد تركوا أعمال الحكومة ذات الأهمية العظمى تفلت من بين أيديهم؛ ولم يعودوا هم الذين يقررون الحقوق ويضعون القوانين، والشؤون المالية، والنظام المدني والأمن العام لم تعد شؤوناً خاصة بهم؛ وال الحرب والسلام يتوقفان على الموقف السياسي العام وعلى العلاقات مع الدول الأجنبية، وهذا الموقف وتلك العلاقات ليست من اختصاصهم ولا تتوقف على سلطتهم الشخصية. وحتى لو كان لهم السلطة العليا لاصدار القرار في هذه الأمور، فإن المضمون الحقيقي لهذه القرارات موجود بالفعل من قبل، يعني أن تكون لإرادتهم

نصيب في تشكيله، حتى إن الممكن أن يقال إنه فيما يتعلق بالشئون العامة والشيء العام فإن الإرادة الذاتية للحاكم لا تملك إلا سلطة شكلية تماماً. كذلك تجد أنه وإن كان لقائد الجيش سلطة كبيرة، في أيامنا هذه، إذ توضع في يديه أهداف ومصالح ذات أهمية قصوى، وعلى فطنته وشجاعته وطاقته وروحه اتخاذ قرارات ذات أهمية قصوى - فمع ذلك فإن ما يناسب، في هذه القرارات، إلى القائد شخصياً، أي ما يمكن أن يعد تجلياً لأخلاقه الذاتية هو شيء هين ضئيل. وفضلاً عن ذلك فإن المهام التي توكل إليه ليست نابعة من شخصيته، بل من ظروف لا تتوقف على إرادته؛ وليس هو الذي يخلق الوسائل التي تمكنه من تحقيق هذه المهام، بل على العكس من ذلك يزوده الآخرون بها، ولا تخضع لإرادته، بل لها مكانها خارج شخصيته العسكرية.

وبالجملة، يمكن أن يقال إن الشخص، في الوضع الحالي للعالم، يمكن أن يفعل من تلقاء ذاته في بعض الأحوال وفي بعض اللحظات؛ لكنه يظل مع ذلك، مهما فعل وأياً ما كانت الوجهة التي يتوجهها، جزءاً من نظام اجتماعي قائم؛ وليس هو تمثيلاً شاملأً، فردياً وحيثاً، لهذا المجتمع، وإنما هو مجرد عضو فيه وإمكاناته محدودة جداً. فهو لا يعمل إذن إلا وهو محبوس داخل إطار هذا المجتمع؛ والاهتمام الذي هو يمثله، وكذلك طبيعة الأهداف التي يسعى إليها والنشاط الذي يبذل هي أمور جزئية جداً. إن المجتمع يقتصر على أن يشاهد كيف يسلك الفرد، وهل هو يحقق أهدافه تحقيقاً جيداً، وما هي العقبات والاعتراضات التي تعرضها، وما هي التقييدات العرضية أو الضرورية التي تعرقل، أو تسهل، حصول الغاية النهائية، الخ. إن الفرد في عصرنا الحديث، لم يعد كما كان في العصر البطولي، هو المحقق الوحيد والحاصل لكل الأخلاق والقوانين.

لكن، مهما يكن تقديرنا لما في تنظيم الحياة السياسية والمدنية اليوم منفائدة ومعقولية، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نتخلى عن الحاجة إلى الحرية الفردية والاستقلال الحي الحق، ولا نستطيع أن نتحقق ما تمثله هذه الحرية وهذا الاستقلال بالنسبة إلينا. لهذا لا نملك إلا الإعجاب بالروح الشعرية عند كل من شلر وجنته في أعمالهم الأدبية في فترة الشباب، حينما سعيا إلى بعث الروح الاستقلالية المفقودة اليوم في عصرنا الحاضر. فكيف سعى شلر إلى هذا المطعم في أعماله الأدبية التي أبدعها في شبابه؟ إنه فعل ذلك بالتمرد على المجتمع البورجوازي

ما خوذاً ككل. فكارل مور^(١) Karl Moor، وقد أثار ثائرته النظام القائم والناس الذين يسيئون استخدام السلطة التي في أيديهم - يخرج على الشرعية، وبعد أن تجاسر على تحطيم الحواجز التي تحجزه، وأقام لنفسه دولة جديدة ببطولية، راح يعيد الحقوق إلى نصابها، وينتقم من كل المظالم وكل القبائح وكل ألوان الاضطهاد. ولكن مثل هذا الانتقام الخاص غير فعال بسبب عدم كفاية الوسائل الضرورية؛ كما أنه، من ناحية أخرى، يمكن أن يفضي إلى الجريمة، لأنه يحمل في داخل نفسه الظلم الذي يسعى إلى محوه. وفي حالة كارل مور لم يكن الأمر إلا بلية أو بالأحرى خطأ محسوباً. لكن على الرغم مما فيه من مأساة فإنه قصد منه التأثير في خيال الشباب، بتصوير المثل الأعلى لقاطع الطريق (أو اللص) بصورة أخاذة. وكذلك نجد في مسرحية «المؤامرة والحب» لشرل أن الأشخاص معذبون، في وسط ظروف خانقة، بما لديهم من خصائص ووجدانات، وفقط في شخصية فياسكو Fiesco ودون كارلوس Don Carlos يجسّد شرل المثل الأعلى لشخصية سامية وذلك بأن يناسب إلى هذين الشخصين مضموناً أكثر جوهريّة، وذلك بجعلهما ينضالان من أجل حرية وطنهما، وحرية المعتقدات الدينية. ونجد فلنشتاين Wallenstein أسمى طموحاً، إذ سعى وهو على رأس جيشه أن يكون منظم الحياة السياسية. إنه يعرف قوة الظروف التي تتألف منها هذه الحياة السياسية والتي يتوقف عليها الوسيلة التي يستخدمونها وأعني بها الجيش، وهو يعرف الجيش معرفة جيدة إلى درجة أنه تردد وقتاً طويلاً بين إرادته وبين واجبه. وكلما اتخاذ قراراً، أفلتت من يديه الوسيلة التي كان يثق بها، وتتحطم في ذاته. ذلك لأن ما يقرر في نهاية الأمر موقف ضباطه وقواته ليس هو الاعتراف بالجميل الذي يديرون له به فيما يتعلق بتعييناتهم وترقياتهم، وليس أيضاً شهرته الحرية، وإنما واجبهم نحو السلطة والحكومة المعترف بها، واليمين التي أقسموها لرئيس الدولة وللإمبراطور وللملكية النمساوية. وهكذا انتهى به الحال إلى أن وجد نفسه وحيداً؛ ولا نستطيع أن نقول إنه حورب وهزم بواسطة قوة خارجية مضادة. وإنما هو قد جُرد من كل الوسائل التي كان من شأنها أن تجعله يبلغ أهدافه. لقد تخلى عنه الجيش، فضياع.

(١) راجع ترجمتنا لمسرحية «اللصوص» تأليف شرل. الكويت، مجموعة المسرح العالمي، سنة ١٩٨٠.

وجيته يتخذ حلاً مماثلاً، وإن كان في اتجاه عكسي، في مسرحيته^(١): «جيتس فون برنشنجن» Goetz von Berlichingen إن عصر جيتس وفرانس فون زكنجن Franz von Sickingen هو العصر الشائق الذي فيه الفروسيّة - وكانت حتى ذلك الوقت تتألف من أفراد مخدوعين ببناليتهم واستقلالهم - قد بدأت في الزوال تحت ضغط النظام الجديد الموضوعي والقانوني. وإن اختيار جيته كموضوع أولى لانتاجه الأدبي، هذا الاتصال وذلك التصادم بين العصر البطولي في العصور الوسطى وبين الحياة الحديثة القائمة على حكم القانون - يشهد على عمق الحس التاريخي عند جيته. إن جيتس وزكنجن لا يزالان أبطالاً على وعي قوي لشخصياتهم وشجاعتهم وإحساسهم بالعدالة ويريدون أن يضيّعوا في استقلال تام، الأحداث التي تجري في محيطهم المتفاوت في السعة أو في الضيق. ييد أن النظام الجديد يجعل جيتس على خطأ في سلوكه ويسبب في ضياعه. ذلك لأن الفروسيّة والبنية الاقطاعية تكونان وحدهما في العصر الوسيط التربة المؤاتية لهذا النوع من الاستقلال. ومنذ اليوم الذي فيه النظام المؤسس على المساواة قد انتهى إلى اتخاذ شكل كامل ذي طابع مبتذر تماماً، فإن الاستقلال المغامر الذي تحلى به ممثلو الفروسيّة صار أمراً قد عُقِّى عليه، إذ أراد أن يستمر على الرغم من هذا، واستمرت الفروسيّة تعتبر نفسها أنها وحدها المنوطبة بدفع المظالم وإغاثة الملهوفين والمظلومين، فإنها وقعت في هاوية الهزل والسخرية اللذين وصفهما ثريانس^(٢) في كتابه «دون كيخوته».

الموقف

إن ما يميز الفردية هو تحديدها، أي اتخاذها مضموناً محدداً. ولهذا فإن الكلي ينبغي أن يتخد أشكالاً جزئية. ومن هذه الناحية، فإن الفن لا يستطيع أن يقنع بتمثيل حالة عامة للعالم، بل يجب عليه أن يبدأ من تمثيل محدد، ومن تصوير ووصف الأشخاص وأفعال محددة.

وفي تجزؤ ما هو عام لا بد أن نميز عنصرين: أولاً الجوهر الذي فيه تقييم القوى العامة التي يؤدي انفصالها إلى انقسام إلى أجزاء مستقبلة، وثانياً الأفراد،

(١) راجع ترجمتنا لها في نفس المجموعة، الكويت، سنة ١٩٨٠.

(٢) راجع ترجمتنا له في جزئين ضمنين مع مقدمة مسيبة وتعليقات وفيرة، القاهرة سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥.

وهم الحاملون الفعالون لهذه القوى التي يطبعون فيها أشكالاً جزئية.

بيد أن الفصل بين هذه القوى وتحقيقها في الأفراد لا يمكن أن يتم إلا في ظروف ومواصفات هي وإن كانت لا تستند كل المظاهر فإنها تفعل كمنهج وواقع. ويوجه عام، يمكن تعريف الموقف بأنه الحالة الجزئية؛ وبهذه المثابة فإنه يفيد كياعت على الظهور الخارجي المحسن للإبداع الفني. ومن هنا فإن الفن قد جعل من مهامه الرئيسية العثور على مواقف شائقة. مهمة، أي قادرة على إظهار اهتمامات عميقة وإبراز المضامون الحقيقي للروح. ومن هذه الناحية تختلف الفنون فيما بينها: فالتنوع الباطن للمواقف التي تبدي لفن النحت محدودة، لكنها أكثر اتساعاً في الرسم وفي الموسيقى، وهي لا نهاية لها في الشعر.

ونحن، فيما يتعلق بالموقف، بإذاء ثلات أحوال:

أ - الخلو من الموقف؛

ب - الموقف المحدد الخفيف؛

ج - الموقف العنيف؛

فلتتحدث عن كل واحد منها:

أ - الخلو من الموقف:

إن الوضع الأولي للعالم هو الاستقلال الجوهرى؛ ومعناه اليقين الذي توحي به الثقة في الذات وقد تحجرت في سكون جاس متصلب وفي هذه الحالة لا يكون الشكل المحدد قد عقد علاقة مع ما هو خارج عنه، بل يبقى حبيساً - باطناً وخارجاً - في وحده غير المنقسمة. فهاهنا خلو من الموقف. ومثاله الخلو من الموقف الذي يميز الأعمال الفنية القديمة التي تزيّن المعابد والكنائس والتي ترجع إلى بداية الفن. وجدها العميق غير المتحرك، وسكنون جلالها المتصلب، ولكنه رائع، قد أتى في عصور متأخرة وفقاً لنفس النمط. فمثلاً النحت المصري والنحت اليوناني القديم يعطيان فكرة عن هذا الخلو من الموقف. كذلك نجد في الفن التشكيلي المسيحي أن الله الآب والابن يمثلان نفس الطريقة، خصوصاً في التمايز النصفي *bustes*. وذلك لأن الجوهرية الثابتة لما هو إلهي، منظوراً إليها إما بحالة جزئي محدد، أو كشخصية مطلقة في ذاتها، تسهل تماماً مثل هذا التمثيل، على

الرغم من أن صور العصر الوسيط هي الأخرى تتميز بهذا الخلو من المواقف المحددة، ولا تمثل الطابع المحدد في مجموعه وثباته.

ب - الموقف المحدد الخفي:

هذا الموقف يتأخّل عن الصمت والسكون السعيد، وعن التصلب والتشدد في الاستقلال. فأشخاص المرحلة السابقة، التي كانت في حالة خلو من المواقف، تخرج عن عدم التحرك الخارجي والباطن، من أجل أن تأخذ في التحرك وتتخلص من البساطة. وهذا الانتقال إلى تجليات أكثر تخصصاً، بفضل تخارج خاص، يناظر موقفاً محدداً، لكنه ليس يعدّ متفاضلاً في ذاته ولا مليئاً بالتصادمات. وهذا التجلي الفردي يظل دون نتائج مثيرة لأنّه لا ينخرط في تعارض وعداوة مع الغير، بحيث أنه لا يُظهر أي رد فعل، ويتبدي كشيء تام وثابت في هدوئه وعدم انفعاله. ويدخل في هذا النوع الموقف الذي يمكن أن تعد، في مجموعها العاباً، لأنّه تندرج فيها أمور خالية من الجيد. ذلك أنّ الفعل لا يصبح جاداً إلا بواسطة التقابلات والتناقضات التي ترغّم على إبطال أو التغلب على أحد الحدين المتصارعين. ولهذا فإنّ هذه المواقف ليست بعد، بذاتها، أفعالاً ولا تزود بداعف على الفعل. إنّها حالات محددة في جزء منها، وبسيطة في ذاتها في الجزء الآخر، أو هي تناظر نشاطات تتم دون هدف جوهرى وجاد، أي دون أي واحد من تلك الأهداف الناشئة عن منازعات أو تولد منازعات.

والخطوة التالية هي الانتقال من السكون - الملازم للخلو من الموقف - إلى الحركة والظهور في الخارج، نتيجةً، من ناحية، لليقظة الأولى للعاطفة التي تشيرها الحاجة التي تريغ إلى الإشباع، ومن ناحية أخرى على شكل حركة آلية. فإذا كان نرى المصريين يصوروون آلهتهم في التمايل التي ينحثونها لهم ويسيقانهم متقاربة جداً وأذرعنهم ملتصقة بأجسامهم، فإننا نجد، على العكس من ذلك، أن تمايل الآلة اليونانية فيها الأذرع والسيقان حرّة بالنسبة إلى الجسم وتمثل إما ماشية وإما مؤدية حركات أخرى غير المشي والتمايل اليونانية تمثل الآلة في موقف بسيطة: إذ نراها جالسة، ذوات نظرات هادئة، غائصة في سكون تام لا يعكس صفوه شيء. وهذه الأحوال تزود استقلال هيئات الآلة بنوع من التصميم، لكنه تصميم لا يعقد أية صلات أخرى ولا يشير معارضة. إنه تصميم يبقى منطويّاً على نفسه ويكتفي نفسه

بنفسه. وهذه المواقف ذات البساطة القصوى هي خصوصاً لتلك التي يمثلها النحت. ولقد كان القدماء (اليونانيون) ذوي طاقة لا تنفذ على إبداع هذه الأحوال من السكون التام وعدم الانفعال أو التأثير. وفي هذا المجال كشفوا عن براعة هائلة، لأنهم - بفضل الخلو من المعنى الذي يميز المواقف المحددة - نجحوا في التعبير الخارجي عن المثل الأعلى الذي كانوا يتصورونه لألهتهم مع ما اتصف به من الجلال والاستقلال، كما أفلحوا في استخدام ما هناك من خفة وعدم أهمية في الرقائق بوجه عام، وذلك من أجل أن يشعروننا بالصمت الساكن الهادئ والثبات عند الآلهة الخالدين. وهكذا نجد أن الموقف لا يبرر - إلا بصورة عامة - ما هناك من أمر خاص جزئي في خلق الإله أو البطل، أي دون أن يضعوه في علاقات مع آلهة أو أبطال آخرين دون أن يصوروه على علاقة عداوة أو نزاع مع غيره.

يخطو الموقف خطوة أخرى ثانية نحو التحديد، حينما يزود بإشارة نحو غاية معينة، تم تحقيقها، تتعلق بنشاط ذي علاقة بالخارج، وحين يعبر عن مضمون مستقل في ذاته داخل نطاق هذا التحديد. وتلك التعبيرات الخارجية لا تعكر صفو الهدوء والسعادة الصافية للأشكال، بل تظهر هي نفسها كأثر وضرب محدد من هذا الصفاء الساجي. واليونانيون هم أيضاً الذين أبدوا عن مهارة فائقة وثراء في الإبداعات التي من هذا النوع. والسجور في هذه المواقف يقوم في كونها تنطوي على نشاط يبدو فقط كبداية لفعل، بحيث يمكن أن تتوقع تعقيدات وتعارضات لاحقة، وإنما يقوم في كون التحديد يستند كله فيما يحدث أو فيما حدث. ومثال ذلك موقف أبولو البلقيدي *Apollon de Belvédère*: إذ بعد أن قتل الفوتون بطلقة نارية، تقدم بجلال غاضباً ووانقاً من انتصاره^(١). وهذا الموقف ليس فيه البساطة الرائعة التي للنحت اليونياني الأقدم الذي كان يستخدم مظاهر تافهة لإبراز الهدوء والبراعة عند الآلهة. وفينوس^(٢)، وهي خارجة من الحمام وناظرة أمامها في شعور هادئ بقوتها؛ والساטור *Satyre* الذي يمسك بين ذراعيه بياخوس الطفل وينظر إلى

(١) أبولون بلقيدي: نسخة رومانية من تمثال كان من البرونز نسب إلى ليوخارس (في القرن الرابع ق.م.). وهذه النسخة من المرم، وتوجد الآن في متحف الفاتيكان بروما.

(٢) هو تمثال «فينوس وهي خارجة من الحمام» ويعرف بتمثال «فينوس الكابيتول» لأنه موجود في متحف الكابيتول في روما، ويصور فينوس، ربة الجمال عند الرومان (= أفروديت عند اليونان) عارية وقد غطت بكفها الأيمن بعض نهدها الأيسر، وبكفها الأيسر موضع العفة بين روكبيها).

هذا الطفل وهو يبتسم، مع رقة ولطف لا نهاية لهما؛ والفوئات والساتورات^(١) وهي تلعب ألعاباً ليست ولا تدعى - من حيث هي موقف - أنها شيء أكثر من ذلك؛ و«الحب» وهو يقوم بأعمال متنوعة تكفي نفسها بنفسها: تلك بعض الأمثلة على الموقف كما نعنيه هنا. لكن حينما يصير النشاط أكثر عينية فإن الموقف الأشد تعقيداً الناجم عن ذلك يصير أقل مواتاة لتمثيل الآلهة اليونانيين بواسطة النحت، من حيث هم قوى مستقلة، لأن العموم الممحض للإله المفرد يكون أقل ظهوراً خلال الخصائص المتقدمة لنشاطه المحدد. فتمثال «طارد» Mercure الذي صنعه بيجال Pigalle والذي أهداه لويس الخامس عشر إلى الامبراطور فريدرش الثاني ملك بروسيا وهو معروض في قصر صان سوسي Sans-Souci في برلين نشاهد فيه أن طارد يرثب أجنته، وهذا أمر في غاية التفاهة. وعلى عكس ذلك نجد أن تمثال «طارد» Mercure الذي صنعه ثورفالدسن Thorvaldsen هو في موقف شديد التعقيد بالنسبة إلى النحت. فطارد، بعد أن وضع نايه أخذ في ترصد مرسياس Marsyas، وهو يتطلع فيه بمكر بالغ، ولا ينتحي عن عينيه، وذلك في الوقت الذي يتسلح فيه بخنجر مخبأ يريد أن يقتله به. ولكي نضرب مثلاً مأخوذاً من الفن الحديث، فلنذكر تمثال «رابطة الصندلتين» الذي صنعه رودلف شادوف Rudolph Schadow، وهو مشغولة بأمر بسيط مثل أمر طارد، لكن هاهنا نجد أن الطابع الخفيف لهذه الشغالة يمثل أهمية أقل، لأنها ليست شغلة إله وقور رزين. ذلك أنه حين تقوم بنت صغيرة بربط صندلها فإن هذا عمل تافه ولا أهمية له في ذاته.

وال موقف المحدد يمكن ثالثاً، أن يعد قابلاً لاستخدام نقطة انطلاق إلى تعبيرات خارجية أدنى ترتبط به ارتباطاً متفاوتاً في الوثاقة. ومثال ذلك موقف مقدار كبير من القصائد الغنائية، التي يمكن أن نتعتها بأنها قصائد مناسبات. إن من الممكن أن تستولي على إنسان حالة نفسية معينة أو عاطفة ما، وأن تفرض عليه التعبير والتمثيل، على شكل مفضل أو موجز، لمشاعر راجعة إلى مناسبات وأحداث خارجية: أعياد، انتصارات، الخ. وأوضح نموذج لهذا النوع هو قصائد

(١) الساتورات (في اليونانية *saturai*) هم عفاريت الحقول والغابات في الأساطير اليونانية؛ والفوئات هم نظائرهم عند الرومان. وكانوا يمثلون على الشكل التالي: النصف الأعلى من الجسم هو *faunes* جسم إنسان ذي لحية وقرون، والنصف الأسفل هو النصف الأسفل من فرس دكتيس.

بندار Pindar الممنوعة بوصف Odes، فهي قصائد مناسبات بالمعنى الأصح لهذه الكلمة. وحياته، بدوره، قد استخدم الكثير من المناسبات التي من هذا النوع، بل يمكن أن نتوسع في تطبيق هذا الإطار فنقول إن روايته «آلام الفتى فرتر» Werther هي قصيدة مناسبات. ذلك أن جيته، حين كتب «فرتر» قد أبدع عملاً فنياً جعل مضمونه هو تمزقاته وعداياته هو الخاصة، وأحواله هو النفسية، كما أن كل شاعر غنائي يسعى إلى مواساة قلبه هو ويعبر عما تأثر هو به، من حيث هو ذات. وشخص وبفضل هذا يتحرر ما كان سكوناً في الباطن، ويصير موضوعات خارجية ويتخلص منه الإنسان. وهكذا تفید الدموع كصرف للألام، وكأن الآلام تسيل من خلال الدموع. وحياته، كما صرّح هو نفسه، إنما كتب «فرتر» ابتغاء التحرر من قلقه الباطن؛ وقد أفلح في هذا. بيد أن الموقف الموصوف في هذه الرواية لا يتتسّب بعد إلى المرحلة التي يعني بها هاهنا، لأنه يتضمن أعمق التعارضات التي يمكن أن تفید في التوسيع.

وفي هذه المواقف الغنائية يمكن أن تتعكس حالة موضوعية ونشاط راجع إلى العالم الخارجي، هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى يمكن أن تتعكس فيها حالة نفسية تخلصت من كل رابطة مع الخارج فانطلقت على نفسها وصارت نقطة انطلاق لأحوال باطنية وعواطف عميقة.

ج - التصادم :

إن ما تحدثنا عنه من مواقف حتى الآن هي ليست أفعالاً بالمعنى الصحيح ولا فرضاً مهيئاً لإحداث أفعال، لأن الأمر فيها انتصر على حال عارضة أو عمل تافه، وكان التعبير فيها بمثابة لعبة خفيفة لا تستحق أن تؤخذ مأخذ الجد. ذلك لأن الجد والأهمية في موقف ما لا تبدآن إلا حيث يقتضي الوضع اصطداماً على شكل اختلاف جوهري وبواسطة التعارض بين أضداد.

والتصادم، في هذه الأحوال، سببه الاضطراب الذي لا يبقى كما هو، بل يجب أن يُقضى عليه. إنه اضطراب تكون نتيجته تغييراً في حالة الانسجام الذي كان موجوداً حتى ذلك الحين، ويجب استعادته من جديد بواسطة تغيير جديد.

لكن التصادم ليس هو الفعل، بل يحتوي فقط على جراثيم الفعل وشروطه، ولهذا ينبغي أن يحتفظ بطبع الفعل، بوصفه مجرد إمكان للفعل، وهذا على الرغم

من أن التعارض الذي ولد التصادم يمكن أن يكون نتيجة لفعل سابق. فمثلاً في الثلاثيات القديمة كانت خاتمة الأولى منها تستخدم كنقطة انطلاق إلى تصادم يحدث في الثانية، ويجد الحل له في الثالثة. ولما كان التصادم بوجه عام يتضمن حلاً يتلو الصراع بين الأصدقاء، فإن المواقف الحافلة بالتصادمات هي التي تكون موضوع الفن المسرحي، والفن المسرحي يملك ميزة إمكان تمثيل الجمال في حالة نموه الأعمق والأكمل، بينما النحت - مثلاً - عاجز عن تقديم تمثيل كامل للفعل الذي فيه القوى الروحية الكبيرة تظهر في تنازعها وتصالحها. وحتى الرسم نفسه، على الرغم من أن ميدانه أنسج، لا يقدم دائمًا إلا لحظة من لحظات الفعل.

بيد أن هذه المواقف الجادة تنطوي مع ذلك على صعوبة واضحة تقوم في نفس تصور هذه المواقف. ذلك لأنه لما كان منشؤها هو الاضطرابات التي تحدث في انسجام حالة العالم، فإنها تولد بدورها ظروفاً لا يمكن أن تبقى كما هي على حالها، بل هي تتطلب التقويم. وجمال المثل الأعلى إنما يقوم في توافقه الكامل مع ذاته، في صفاتيه الهداء الرصين، بينما الاصطدام يحدث اضطراباً في هذا الانسجام القائم فيما هو واقعي وأخلاقي حقاً، ويُدخل في وحدة المثل الأعلى نشازاً وتعارضاً. وفي تمثيل هذا الاضطراب يضطرب المثل الأعلى هو نفسه، وتتصبح مهمة الفن قائمة - من ناحية - في عدم ترك الجمال الحر ينهار في هذا التعارض، و - من ناحية أخرى - في تمثيل الانفصال والصراع بين الأفراد كأمر يؤدي إلى حل يعد الانسجام في كماله الثابت. أما إلى أي مدى يجب أن يُدفع النشاز، فهذا ما لا يمكن تقريره بدقة، إذ يستحيل تقرير قواعد عامة في هذا الموضوع، وعلى كل فن أن يسلك في هذه المسألة، الطريق الذي يدهله عليه طابعه الخاص به. فمثلاً الامتثال الباطن يتحمل درجة من النشاز أكبر بما لا نهاية له من المرات مما يتحمله الإدراك العجمي المباشر. ولهذا فإن من حق الشعر أن ينطلق - حينما يتعلق الأمر بالعواطف الباطنة - إلى الحد الأقصى للألم واليأس، وبالنسبة إلى الأشياء الخارجية يستطيع أن ينطلق حتى النهاية القصوى من القبح. لكن في الفنون التجسيمية، وفي التصوير وبدرجة أكبر، في النحت، فإن الشكل الخارجي يبقى ثابتاً ومستمراً، دون أن يكون في الوسع القضاء عليه، وحينما لا يمثل إلا عَرَضاً، دون أن يزول فوراً. وهنا يكون من الخطأ أن يريد المرء الإبقاء على القبح دون امتصاصه. وما هو مسموح به للشعر المسرحي الذي لا يظهر الأشخاص إلا

من أجل سحبهم على الفور، ليس مسموحاً به للفنون التشكيلية.

وفيما يتعلق بسائر أشكال التصادم، نجتزيء هامنا بالفحص عن الأشكال الثلاثة الرئيسية وهي:

أولاً: التصادمات الناتجة عن مواقف طبيعية، فزيائية خالصة، من حيث هي تكون عنصر السلب، والشر، وبالتالي: الاضطراب.

ثانياً: التصادمات الروحية التي تقوم على أساس طبيعي، وإن كان ايجابياً في ذاته، فإنه ينطوي مع ذلك، بالنسبة إلى الروح، على إمكان حدوث اختلافات وتعارضات.

ثالثاً: الاختلافات الناتجة عن الغوارق الروحية والتي يمكن عدتها تعارضات مهمة حقاً، لأن ينبعها هو أفعال الإنسان الخاصة.

فلتناول كل واحد من هذه الأشكال الثلاثة:

١ - فيما يتعلق بالمنازعات التي من النوع الأول، يمكن اعتبارها عارضة تماماً، إذ الطبيعة الخارجية مع أمراضها وسائر مصابتها وبلاياءها، تولد ظروفاً تفسد الانسجام العادي للحياة وتؤدي إلى اختلافات. وهذه التصادمات، إذا أخذت في ذاتها لا أهمية لها في الفن، ولا يستخدمها الفن إلا من جراء الاختلافات والنشازات التي يمكن أن تحدث نتيجة لمصيبة طبيعية بوصفها نتيجة لازمة عنها. فمثلاً فيما يتعلق بمسرحية «ألسست» Alceste تأليف يوريفيدس - موضوعها قد استلهمه أيضاً الموسيقار جلوك Gluck - نجد أن كل الأحداث قد تسبب فيها مرض Admet. ولكن المرض، بما هو كذلك، ليس من شأنه أن يلهم عملاً فنياً؛ لكن يوريفيدس لم يستخدمها إلا بسبب التصادم الذي وقع بين الأفراد من جراء هذا المرض. لقد أعلن الوحي أن أدمنت يجب أن يموت، اللهم إلا تطوع شخص آخر ليحل محله في العالم السفلي وعالم الموتى. فوافقت ألسست، زوجة أدمنت على القيام بهذه التضحية. وقررت أن تموت ليفلت من الموت زوجها العزيز، والد أبنائها. كذلك نجد مصيبة فزيائية تؤدي إلى تصادم في مسرحية «فيلوكتيت» تأليف سوفوكليس: فاليونانيون، وهم متوجهون نحو طروادة، يودعون في جزيرة لمنوس Lemnos الرجل الذي يتالم من جرح في ساقه ناجم عن عضة حية وقعت له في خروسا Chrysa، فهنا أيضاً نجد أن مصيبة فزيائية هي التي تكون نقطة انطلاق

خارجية تماماً لتصادم ينمو فيما بعد. وبحسب نبوءة الوحي لا يمكن أن تسقط طروادة إلا إذا كانت سهام هرقل في أيدي المهاجمين^(١). لكن هرقل يتزدد في التخلّي عن سهامه، لأنّه تألم آلاماً مبرحة طوال تسع سنين حينما ترك وحده - لكن هذا التزدد، وكذلك الترك الناتج عنه، كان من الممكن أن يمثل بشكل مختلف، والتشويق الحقيقي يقوم، لا في المرض ونتائجـه الجسمـانية، الأليـمة، وإنـما في التعارض الذي نجم عنه قرار فيلوكتيت بعدم تسليم السهام - والأمر كذلك أيضاً فيما يتعلق بالطاعون الذي حصل في معـسـكـرـ اليـونـانـيينـ، والـذـيـ مـثـلـ فيـ ذاتـهـ بـأنـهـ نـتيـجةـ لـاضـطـرـابـاتـ سابـقةـ وـعـلـىـ آـنـهـ عـقـابـ. وـعـلـىـ وجـهـ العـمـومـ، فـإـنـ رـيـطـ الـاضـطـرـابـاتـ وـالـعـوـائـقـ بـمـصـائـبـ طـبـيعـيـةـ هوـ أمرـ أـنـسـبـ إـلـىـ الشـعـرـ الملـاحـميـ منهـ إـلـىـ الشـعـرـ المـسـرـحـيـ: المصـائـبـ الطـبـيعـيـةـ مـثـلـ العـاصـفـةـ، الغـرقـ، القـحطـ، الخـ. لكنـ علىـ العـمـومـ الفـنـ يـمـثـلـ المصـائـبـ التيـ مـنـ هـذـاـ النـوعـ، لاـ عـلـىـ أـنـهـ مجردـ عـوـارـضـ أوـ مـصـادـفـاتـ، بلـ عـلـىـ أـنـهـ عـقـبـاتـ أوـ كـوارـثـ ضـرـورـيـةـ لمـ يـكـنـ منـ المـمـكـنـ أنـ تـتـخـذـ شـكـلاـ غـيرـ هـذـاـ الشـكـلـ.

٢ - لكن إذا كانت القوة الطبيعية الخارجية لا تقوم بدور جوهري فيما يتعلق بالاهتمامات والتعارضات التي هي من مجال الروح، فإنـهاـ معـ ذـلـكـ تمـثـلـ، كلـماـ تـعـلـقـ الـأـمـرـ بـشـؤـونـ الرـوـحـ، الأـرـضـ التيـ عـلـيـهـ يـحـدـثـ التـصـادـمـ وـالـإـنـشقـاقـ وـالـنزـاعـ. وـيـنـدـرـجـ فيـ هـذـاـ النـوعـ كـلـ المـنـازـعـاتـ التيـ تـدـورـ حولـ: الـولـادـةـ الطـبـيعـيـةـ. وـيمـكـنـ أنـ نـمـيـزـ هـاهـنـاـ بـيـنـ ثـلـاثـ أحـوـالـ:

أولاً: الحق الذي مصدره الطبيعة، مثل القرابة، والميراث، الخ، هذا الحق

(١) كان فيلوكتيت (باليونانية: Φιλοκτίτης)، أحد الزعماء اليونانيين في حملتهم ضد طروادة. ولما للدغته حية، ترك على جزيرة لمنوس. ولما استدعى في السنة الثانية من الحرب ضد طروادة وصل إلى ميدان القتال، وقتل باريس فأسمه بذلك في انتصار اليونانيين. والمسألة التي كتبها سوفقليس (سنة ٤٠٩ ق.م.) حول فيلوكتيت تصوره على أنه لما جرح في قدمه خلال السفر لنغزو طروادة تركه أصحابه في جزيرة مهجورة. وتركوا معه قوساً وسهاماً سحرية، كانت هبة من هرقل، حتى لا يموت من الجروح. وبعد ذلك بتسعة سنوات، يعرف اليونانيون عن طريق الوحي أنه بدون هذه الأسماء العجيبة لن يستطيعوا الانتصار على طروادة فكلف أوليس، الذي يكره فيلوكتيت، نيوپرولم، ابن أخيلوس، الذهاب إلى حيث يوجد فيلوكتيت وتحايل على الحصول على الأسماء منه. وأنفع في ذلك، ثم قدم وأخبر فيلوكتيت بهذه العجالة. وأعاد إليه أسماءه. وهنا يظهر هرقل ويطلب من فيلوكتيت الذهاب إلى طروادة حيث سيشفيه استثناؤه من جراحه.

الذي هو - باعتباره طبيعياً - فاضح للكثير من التحديدات الطبيعية، بينما الحق واحد والأمر واحد. والمثال الأهم في هذا الباب هو حق وراثة العرش. فإن هذا الحق يسبب التصادمات التي يمكن أن يحدثها، لا يمكن علاجه وتقريره بما هو كذلك، لأن المشكلة في هذه الحالة يمكن أن تتخذ في الحال شكلاً آخر. فإذا كانت القوانين الوضعية والنظام القائم لم تقرر بعد نهائياً قواعد الوراثة، فلن يكون هناك أي ظلم إذا ما أعطى حق الوراثة إلى الابن الأصغر أولى من أن يعطي لابن الأكبر، أو إلى أي قريب آخر من أقرباء الملك المتوفى ولما كانت السلطة من طبيعة كمية وليس كمية مثل الذهب أو الأموال، أي أنها لا تسمح بالقسمة، فإن مثل هذه الوراثة من شأنها أن تؤدي إلى منازعات وصراعات. فمثلاً حينما ترك أوديب Oedipe العرش خالياً، تصارع ابناءه وادعى كل واحد منها أنه هو الأحق بوراثة العرش. صحيح أنهم اتفقا على أن يتعاقبا على العرش فيتولاه كل منهما لمدة سنة الواحد بعد الآخر؛ لكن اتيوكل فسخ العقد مما دفع أخيه يولينكس إلى الزحف على ثيبي Thebes دفاعاً عن حقوقه. على أن العداوة بين الإخوة نوع من التصادم قد استغلـه الفن في كل العصور. لقد بدأ بقابلـ الذي قتل أخيه هابيل. كذلك نجد في «الشاهنـه» لفردوسي، وهو أول ملحـمة فارسـية، صراعـاً من أجل وراثـة العـرش يؤديـ إلى مختلفـ أنـواعـ المناـزعـاتـ. لقد وزـعـ فـريـدونـ الأرضـ بينـ أخـوـتهـ الشـلـاثـةـ: فـسلـمـ حـصـلـ عـلـىـ الرـومـ وـشاـورـ؛ وـحـصـلـ تـورـ عـلـىـ أـرـضـ تـورـانـ وـالـصـينـ، وـحـصـلـ أـرـدـجـ عـلـىـ أـرـضـ إـيـرانـ. بيـدـ أنـ كـلـ وـاحـدـ مـنـهـ طـمعـ فـيـ بلـادـ الـآـخـرـينـ، فـأدـىـ ذـلـكـ إـلـىـ مـنـازـعـاتـ وـحـرـوبـ لـاـ نـهـاـيـةـ لـهـاـ. وـمـاـ أـكـثـرـ الـحـكـاـيـاتـ الـمـتـعـلـقـةـ بـالـمـنـازـعـاتـ بـيـنـ الـأـسـرـ وـالـدـوـلـ فـيـ العـصـورـ الـوـسـطـىـ الـمـسـيـحـيـةـ! وـهـذـهـ الـمـنـازـعـاتـ هيـ فـيـ ذـاتـهاـ عـارـضـةـ، إـذـ لـيـسـ مـنـ الـضـرـوريـ ضـرـورةـ مـطلـقـةـ أـنـ تـحـدـثـ الـعـداـوةـ بـيـنـ الإـخـوـةـ، بلـ لـاـ بـدـ مـنـ تـدـخـلـ ظـرـوفـ خـاصـهـ وـأـسـبـابـ مـهـمـةـ؛ كـمـاـ هيـ الـحـالـ مـثـلـاـ فـيـ الـعـداـوةـ الـتـيـ قـامـتـ بـيـنـ اـبـنـيـ أوـديـبـ عـنـدـ وـلـادـهـماـ. كـذـلـكـ نـجـدـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «ـخـطـيـبةـ مـسـيـنـاـ»ـ تـأـلـيفـ شـلـرـ أـنـ الـمـؤـلـفـ يـحاـوـلـ أـنـ يـرـجـعـ إـلـىـ مـصـيـرـ أـعـلـىـ الـمـسـؤـلـيـةـ عـنـ الـعـداـوةـ بـيـنـ الإـخـوـةـ. وـنـجـدـ تـصـادـمـاـ مـنـ هـذـاـ الـقـبـيلـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «ـمـاـكـبـثـ»ـ Macbethـ تـأـلـيفـ شـكـسـبـيرـ: فـدـانـكـنـ Duncanـ هوـ الـمـلـكـ، وـمـاـكـبـثـ هوـ أـقـرـبـ أـقـرـيـائـهـ وـأـكـبـرـهـماـ سـيـناـ، وـتـبـعـاـ لـذـلـكـ فـإـنـ حـقـهـ فـيـ تـولـيـ الـعـرـشـ أـكـبـرـ مـنـ حـقـ اـبـنـاءـ دـانـكـنـ. لـكـنـ دـانـكـنـ عـيـنـ اـبـنـهـ وـرـيـثـاـ لـعـرـشـهـ، وـبـهـذـاـ اـرـتـكـبـ أـوـلـ ظـلـمـ خـلـيقـ أـنـ يـبرـرـ جـرـيمـةـ مـاـكـبـثـ. لـكـنـ شـكـسـبـيرـ لـمـ يـحـسـبـ أـيـ حـسـابـ لـهـذـاـ التـبـرـيرـ لـجـريـمةـ

ماكبث التي سجلتها التواريخ، لأن غرضه الرئيسي كان إبراز فظاعة طمع ماكبث؛ كيما يتعلق بهذا الملك جيمس الذي سيشعر بالرضا وهو يشاهد ماكبث يصوّر على أنه مجرم. ولهذا فإن مسرحية ماكبث لشكسبير لا تخبرنا بشيء عن الأسباب التي من أجلها لم يقتل ماكبث أبناء دان肯 وتركهم يهربون، ولم يفکر أحد من حاشيته في هؤلاء الأبناء. لكن التصادم الموجود في مسرحية «ماكبث» يتتجاوز حدود الموقف الذي أتينا على ذكره.

ثانياً: ونجد أيضاً حالة عكس الحالة الأولى التي ذكرناها، وهي الحالة التي فيها تردد حواجز لا يمكن اختراقها، ومن شأنها أن تنتج ظلماً طبيعياً يولد مصادمات. وهذه الحواجز تنشأ عن: الرق، الاستعباد، اختلاف الطوائف الاجتماعية مع وضع اليهود في كثير من الدول، بل وأيضاً - إلى حد ما - التقابل بين النبلاء والبورجوازية. والنزاع في هذه الحالات ينشأ من كون الإنسان يمكنه أن يطالب بحقوقه، وأن تكون له رغبات، وأن يسعى إلى غaiات، الخ - ومشروعية ذلك ترجع إلى كونه إنساناً ومن حيث مفهومه بوصفه إنساناً.

إن الفوارق الموجودة بين الطبقات الاجتماعية، بين الحاكمين والمحكومين، الخ هي من غير شك مؤسسة على ماهية الأشياء، وهي معقولة بمعنى أنها تتبع بالتنظيم الضروري لمجموع الحياة السياسية، وتتجلى على أشكال عدّة في نوع الأعمال، وفي الأفكار، والأراء، والسلوك، وفي كل الثقافة الروحية. لكن الأمور تتخذ شكلاً آخر حينما تترعرع الفوارق بين الأفراد على أساس ميلادهم، بحيث أن كل إنسان يشعر منذ ميلاده أنه متدرج رغمـاً عنه وإلى آخر عمره في طبقة معينة، وطائفة بذاتها، الخ؛ وليس هذا لأسباب جوهرية، بل بسبب عارض من عوارض الطبيعة. وهنالك ينظر إلى هذه الفوارق على أنها طبيعية تماماً، وتعطي قوة محددة لا تقاوم. وليس لنا أن نبحث عن الأسباب والأصول الأولى لهذا الوضع الراسخ، ولا منشأ هذه القوة. ومن الممكن أن تكون الأمة التي توجد فيها هذه الفوارق والتميزات كانت في الأصل أمة واحدة، وأن التمييز بين أحرار وعبيد إنما طرأ فيما بعد، أو أن الفوارق بين الطوائف، والفصل بين أصحاب الامتيازات وعديمـي الامتيازات نشاً عن اختلافات قومية أو عنصرية أولية، كما يزعمون بالنسبة إلى وجود نظام الطوائف في الهند أما نحن - هكذا يقول هيجل - فلا نرى أهمية لهذا الأمر. وإنما الأمر المهم هو أن أحوال الحياة هذه التي تنظم كل وجود الإنسان

ناشئة عن الطبيعة وعن الميلاد. ومن وجهة نظر المفهوم، فإن التمييزات بين الطبقات ينبغي من غير شك أن تعد أموراً لها ما يبررها، لكن الفرد يجب ألا يحرم من الحق في أن يندمج بحرية في هذه الطبقة أو تلك. فالاستعدادات، والقريحة والمهارة والتعليم يجب، في هذه الحالة، أن تكون كافية وحدها للاسترشاد بها ولا تخاذ القرار. لكن إذا ألغى حق الاختيار مقدماً، بسبب الميلاد، وهذا من شأنه أن يضع الإنسان تحت رحمة الطبيعة ومصادفاتها، فإنه يمكن أن يقع نزاع - في داخل عدم - الحرية هذا - بين الموقف المفروض على الشخص بحكم ميلاده وبين تكوينه الروحي مع المتطلبات التي ينطوي عليها ويررها. وهذا تصادم محزن بائس، لأنه يقوم على ظلم ليس على الفن الحرّ حقاً أن يحفل به. وفي أوضاعنا الحالية، التمييزات بين الطبقات لا ترتبط بالميلاد، اللهم إلا في دائرة محدودة جداً. وهذا الاستثناء إنما يتعلق بالأسرة الحاكمة وبالوطن، ويربر باعتبارات قائمة على فكرة عن الدولة سامية. أما في كل الأحوال الأخرى، فإن الميلاد لا يكون أية ميزة أو فارق يمكن التعليّل به من أجل منع الفرد من الدخول في الطبقات التي تلائمه والتي اختارها. ولهذا فإنه يرتبط بالمطالبة بهذه الحرية الكاملة الثامة - حرية أخرى، هي أن الشخص - بدرجة تعليمه، وعارفه، ومهاراته وطريقته في التفكير - يكون جديراً بالانتماء إلى الطبقة التي يريد أن يكون جزءاً منها. أما إذا وقف الميلاد عائقاً لا يمكن اجتيازه دون الأمانة التي يستطيع الإنسان تحقيقها، لو لا هذا القيد (الميلاد)، بفضل قوته وعمله - فإننا لا نرى في هذا مصيبة، بل ظلماً هو ضحية له. إنه حاجز طبيعي فقط، ولا يقوم على أي حق، حاجز قد استطاع هو أن يعلو عليه بفضل عقله وقريحته وحساسيته وتربيته وتعلمه، حاجز حال بينه وبين ما كان يستطيع الوصول إليه. والواقعة الطبيعية (الميلاد) التي طبعت عليها الصدفة وحدها مظهر الحق والقدر المقدور - قد اغتصبت نفسها السلطة في أن تضع حداً لا يمكن تجاوزه لحرية الروح التي تحمل في داخلها تبريرها الحق.

وها هي ذي المظاهر الرئيسية التي تبدي عنها التصادمات التي من هذا النوع:

أولاً: يمكن الفرد أن يمتلك صفات روحية من شأنها أن تجعل من الممكن أن يقال عنه إنه اجتاز الحدود الطبيعية التي تعرّض رغباته وغاياته، والتي إذا عدمها كانت ادعاءاته حمقاء غير معقولة. فمثلاً إذا وقع خادم ليس عنده من المؤهلات إلا ما يتعلق بمهنته - في غرام أميرة، أو على العكس إذا صارت هذه عاشقة لخادمها،

فإن هذه العاطفة غير معقولة وخرقاء، مهما بذل المؤلف من جهود لإشعارنا بعمقها وشذتها. وما يسبب النشاز هاهنا ليس هو الميلاد، بل مجموع الأمور التي من طراز أسمى: وفرة التعليم، مفهوم الحياة، المقتضيات، طرائق التفكير والإحساس، الخ التي عند امرأة تحتل مركزاً اجتماعياً عالياً بحكم ثروتها، وعاداتها في الحياة الدنيوية، والطبقة التي تتنسب إليها، مما من شأنه أن يفصل تماماً بينها وبين خادمها. إن الحب - الذي يكون الرابطة الوحيدة بينهما - أمر يقع خارج الاهتمامات الحيوية للإنسان والتي تحدها ثقافته الروحية وأحواله؛ وهو إذن أمر فارغ، مجرد، ولا يهم إلا الحواس. إن الحب، لكي يكون كاملاً شاملًا، يجب أن يصدر عن الوعي كله، وأن يكون تعبيراً عن نبل الأفكار والاهتمامات.

ثانياً: والحالة الثانية التي ترتبط بهذا اللون من الأفكار تقوم في تقنين العائق الذي يجعل من الميلاد عائقاً عن حرية تجلي الروح، وعن تحقيق غاياتها المشروعة. ثم إن هذا التصادم فيه شيء من عدم الجمال، يتعارض مع مفهوم المثل الأعلى، على الرغم من الحظوة التي يحظى بها وعلى الرغم من الحماسة في اللجوء إليه. فإذا كانت التمييزات المتعلقة بالميلاد تعاقب عليها القوانين الوضعية، إذ تنظر إليها على أنها ظلم مستمر، كما هي الحال فيما يتعلق بالمنبوذين، واليهود، والخ، فإن الإنسان - وقد جُرِح بعمق في شعوره بالحرية من جراء هذا العائق - فإن له الحق في عدم الاعتراف بأنه أمر نهائي وعدم اعتبار نفسه محظوظاً عليها ذلك. إن الكفاح من أجل القضاء على هذا العائق، هو حقه المطلق. لكن في الحالة التي يصبح فيها هذا الكفاح بلا جدوى ويكون فيه هذا العائق ضرورة لا تظهر، فإن الموقف الناجم عن ذلك هو موقف زائف وحافل بالمصائب. إذ لا يبقى أمام الإنسان العاقل، إذا لم يملك الوسيلة لإخضاع الضرورة، وإلا الخضوع لها؛ أي ليس عليه حيتنـد إلا العدول عن النضال، وقبول المحتمـ باستسلام هادـ. أن عليه حيتنـد أن يتخلـ عن الحاجـات والمصالـح التي تتكسرـ عن هذا العائق وأن يتتحملـ ما لا يمكنـ التغلـ عليه بشجـاعة حـادة، وصـبرـ سـلـبيـ. إذ حيثـ لا يـفـيدـ النـضـالـ، فالـحكـمةـ تقـتضـيـ عدمـ المـخـاطـرةـ بالـدخـولـ فيـهـ، اـبـتـغـاءـ أنـ يـسـتطـيعـ عـلـىـ الأـقـلـ الـانـسـحـابـ الشـكـلـيـ إـلـىـ دـاخـلـ الـحرـيـةـ الذـاتـيـةـ. وحيـتنـدـ لاـ يـكـونـ لـلـشـقـاءـ تـأـثـيرـ فـيـهـ؛ أـمـاـ إـذـاـ قـاـمـ وـعـارـضـ، فـإـنـهـ سـيـشـعـ شـعـورـاـ كـامـلـاـ بـمـدـىـ خـضـوعـهـ وـتـبـعـيـتـهـ. وـمـعـ ذـلـكـ فـلـيـسـ الـاسـتـقـلـالـ الشـكـلـيـ الـخـالـصـ، وـلـاـ الـكـفـاحـ الـعـقـيمـ بـالـأـمـرـ الجـمـيلـ حـقاـ.

ثالثاً: وثم حالة ثالثة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة السابقة، وهي الحالة التي معها تكون المسافة بين الواقع والمثل الأعلى كبيرة. فالأفراد الذين يؤمنون لهم الميلاد امتيازات تعترف بها القوانين الوضعية والأوامر الدينية والأعراف الاجتماعية - قد يريدون أن يؤكدوا هذه الامتيازات وأن يستخدموها. صحيح أن هؤلاء الأفراد مستقلون حقاً تجاه الواقع الوضعي الخارجي، لكن هذا الاستقلال، إذا وضع في خدمة مطالبات لا معقوله ولا مبرر لها في ذاتها، هو استقلال زائف، شكليٌّ محض، ولا شأن له بمفهوم المثل الأعلى. ومن الممكن مع ذلك أن نفترض أن المثل الأعلى حفظ عليه، لأن الذاتية تسير مع العام وما هو قانوني، وتشكل معه وحدة ذات قوام. لكنه يلاحظ أن العام يستمد قوته - سلطته - في الحالة التي ننظرها ها هنا - لا من الفرد المعين، مثلما هي الحال في المثل الأعلى البطولي، وإنما من السلطة العامة للقوانين الوضعية وتطبيقاتها؟ ومن ناحية أخرى يلاحظ أن ما يطالب به الفرد ظلم في ذاته، وهو وبالتالي خالٍ من الجوهر الذي يكون جزءاً من مفهوم المثل الأعلى. إن قضية المثل الأعلى ينبغي أن تكون في ذاتها حقة وعادلة. ولضرب المثل على هذا النوع نذكر الحق، الذي يخوله القانون، في التصرف في مصير العبيد والأتباع وحرمان الأجانب من حريتهم وتقديمهم قرابين للألهة، الخ. صحيح أن مثل هذه الحقوق يمكن أن يمارسها الأفراد بحسن نية تام، كما تفعل ذلك - مثلاً - الطوائف العليا في الهند، وكما فعل ذلك تواس Thoas حينما أمر بالتضحيه بأورست Oreste، وكما لا يزال يفعل ذلك السادة في روسيا الذين يعاملون أتباعهم معاملة الأشياء. وأكثر من هذا: إن الذين يشغلون الدرجات العليا في السلم الاجتماعي يمكن إقناعهم بأنهم يمارسون الحقوق التي يخولهم لها القانون من أجل مصلحة أولئك الذين على حسابهم هم يمارسون هذه الحقوق في الواقع. لكن هذه الحقوق وحشية وغير مشروعة. والذين يمارسونها هم أنفسهم متواحشون ليس لديهم أية فكرة عن العدالة. إن الشرعية التي يستند إليها الفرد ليست إلا شرعية العصر، ويجب ألا تحترم، ولا يبررها مبرر إلا بالقدر الذي به تتجاوب مع الروح ومع وجهة نظر ذلك العصر؛ لكنها في نظرنا وضعية فقط، ولا قيمة لها ولا قوة. أما إذا مارس الفرد الامتيازات من أجل غaiات شخصية صرفة، ويدافع من هوه ونیة مُغرضة، فنحن بإزاء شخص ليس هو فقط متواحش، بل هو أيضاً سئِيءُ الخلق.

وكثيراً ما أراد المؤلفون المسرحيون تمثيل مثل هذه المنازعات من أجل إثارة عاطفة الشفقة أو الترهيب، وذلك وفقاً لنظرية أرسطو الذي جعل الغرض من التراجيديا هو إيقاظ هذه العواطف. بيد أننا لا نشعر خوفاً ولا توقيراً أمام هذه الحقوق المتولدة من التوحش ومن بلايا الزمان؛ والشفقة التي عسانا نستشعرها لا تلبث أن تتحول إلى اشمئزاز وغيظ.

والمخرج الوحيد من المنازعات التي من هذا النوع هو لأندغ هذه الحقوق الزائفة تمارس، وأن نحول دون تنفيذها، مثل التضحية بايفجينيا Iphigenie في أوليد Aulide، وبأورست في توريد Tauride.

وثم نوع آخر من هذه التصادمات ناجم عن نظام الطبيعة وهو ذلك الذي يشمل الأحوال التي فيها يكون السبب في النزاع هو الوجдан الذاتي القائم على الاستعدادات الطبيعية للمزاج والخلق. ونذكر مثلاً على ذلك غيرة عطيل Othello والطموح، والبخل، وأيضاً الحب إلى حد ما، يمكن أن يكون لها نفس التأثير.

بيد أن هذه الوجدانات لا تولد تصادمات إلا بالقدر الذي به الأفراد الخاضعون لسيطرتها المطلقة لا يعملون ضد ما هو أخلاقي حقاً وشرعياً في ذاته في الحياة الإنسانية، فإن هذا يجرهم إلى نزاع أشد عمقاً.

وهذا يسوقنا إلى البحث في نوع ثالث من المنازعات مصدرها القوى الروحية وتعارضها، بالقدر الذي به يحدث هذا التعارض بواسطة أفعال الإنسان نفسه.

٣ - ونحن هنا بزياء صرعية، أو عقبة، أو عدوان ناجم عن فعل حقيقي قام به إنسان - هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى نحن بزياء عدوان على مصالح وقوى شرعية في ذاتها. ومن اجتماع هاتين الحالتين يتتجع عمق التصادمات في هذا النوع الثالث.

والأحوال الرئيسية التي يمكن أن تحدث هاهنا يمكن وصفها كما يلي:

إن الأحوال الأولى لهذا النوع ترتبط بتلك التي يكون الدافع إليها أساساً متعلقة بنظام الطبيعة وتوجد عند حدودها. لكن إذا كان مصدر التصادم هو النشاط الإنساني، فإن الطبيعي الذي يتحقق الإنسان من حيث هو روح لا يمكن أن يقوم إلا فيما أنجزه دون علم منه ولا خبر؛ إنه فعل سيتبين فيما بعد أنه اعتداء على القوى الأخلاقية التي ينبغي مراعاتها وتوقيرها. إنه حين يتتبه فيما بعد إلى ما فعل

من عدوان غير مشعور به، فإنه يشعر بأن هذا العدوان اللاشعوري قد وضعه في تناقض مع نفسه. وهذا التعارض بين شعوره وبين نيته حينما فعل ما فعل، بينما هو قادر على أن يدرك بالدقة طبيعة ما فعل - يشكل الأساس في النزاع. وعندنا شواهد على هذه الحالة في أوديب، وفي أجاكس: ذلك أن فعل أوديب كما أراده وكما اعتقاده، كان فعل إنسان يقتل إنسان آخر، أجبانياً عنه، في أثناء صراع؛ لكن الفعل الحقيقي كان هو الفعل الذي جهله وهو أنه إنما قتل أبوه. هو. - وأجاكس، في نهاية من الجنون، قتل قطعان اليونانيين؛ فلما أفاق من جنونه أنكر ما فعل فاستولى عليه العار وتصادم مع نفسه. وهكذا فإن ما يهاجمه الإنسان دون قصد يجب أن يكون أمراً يأمره عقله الوعي الواضح بأن يوفره ويعده شيئاً مقدساً.

ولما كانت المنازعات التي من هذا الباب مصدرها هو الاعتداء الروحي على قوى روحية، فإنها تتضمن تقسيماً هو تقسيم المنازعات الناشئة عن انتهاء واع، ومراد ومقصود. وهذه المنازعات يمكن أيضاً أن تنطلق من الوجдан، والعنف، والحمامة، الخ. فمثلاً حرب طروادة كان السبب فيها هو خطف هيلانة؛ وأجاممنون، من ناحية ضتحي بایفجنیا، وأهان هكذا حب الأم، بأن سلبها أعز أولادها؛ وكلوتمنسطرة Clytemnestra تنتقم من هذا بأن تقتل زوجها؛ وأورست، بدوره، يقتل أمه انتقاماً من قتلها لأبيه وملكه. كذلك نجد في مسرحية «هاملت» لشكسبير أن الأب يُقتل بطريق الغدر، وأم هاملت تهين روح الأب المقتول حينما تتزوج بالقاتل، على الفور.

والصفة الرئيسية في هذه التصادمات هي أن الإنسان يتعارض مع نفسه متى ما عمل ضد الأخلاق، والحقيقة، والقداسة. وحينما لا يكون الأمر كذلك أي حينما يتعلق الأمر خصوصاً بنزاع فيه الانتهاك يتناول الأمور التي لا تندرج في الباب الذي ننظر فيه هامتنا أي في الأمور التي تقدرها أخلاقية ومقدسة، فإنه لا يكون له قيمة في نظرنا ولا أهمية جوهرية. ونذكر بهذه المناسبة الحكاية المشهورة الواردة في ملحمة المهاربتا، وغلطتي: «نالس ودميتي». وتقول إن الملك نالس تزوج من الأميرة دميتي التي كان لها الحق في أن تختار بنفسها زوجها من بين المتقدمين للزواج منها. في بينما المتقدمون الآخرون كانوا يحلقون في الهواء كالجبن، كانت نالس واقفة على الأرض، وشاء لها ذوقها الجيد أن تختار إنساناً. فغضب الجن وراحوا يترصدون الملك نالس. وطوال سنوات لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً ضد

نالس، لأنه لم يرتكب أية غلطة. وأخيراً في ذات يوم نجحوا في مفاجأته، لأنه بعد أن تبول، لم يأخذ حذره ووضع قدمه على التراب المبلل ببوله. ويحسب المعتقدات الهندية فإن هذا يعد غلطة كبيرة يجب التكفير عنها. وابتداء من هذه اللحظة، صار تحت سلطة الجن؛ فأوحى إليه أحد الجن بالولع بالقمار، وقام جثي آخر يحضر أخيه على معاداته، وأخيراً فقد نالس عرشه وسقط في هاوية المؤس جازاً معه زوجته دَمَيْنتي. وفي لحظة معينة انضافت إلى هذه المصائب مصيبة الطلاق من زوجته. وبعد مغامرات عديدة، أفلح مع ذلك في استعادة سعادته السابقة والسبب الحقيقي في هذا النزاع، وما يكون نواة هذه الحكاية، هو الإهانة التي ألحقت بأمر مقدس في نظر الهندوس، ولكنه في نظرنا نحن شيء سخيف جداً.

ذلك يجب ألا يكون الانتهاك مباشراً، أعني أنه ليس من الضروري أن يُعد الفعل، بما هو كذلك، فعل تصدام؛ وهو لا يصير كذلك إلا بسبب الظروف والأحوال المعروفة التي فيها أنجز هذا الفعل، والتي هي في تعارض وتناقض معه. فمثلاً: روميو وجولييت يحب كلاهما الآخر، والحب في ذاته ليس انتهاكاً أو إهانة؛ لكنهما يعلمان أن أسرتيهما متعدديتان وأنهما في صراع مستمر، وأن الأهل لن يوافقوا على هذا الزواج، والتصادم يتبع من تلاقي هذه المواقف المتعارضة.

وحسينا هذا القدر من الكلام عن الموقف؛ وإلاً لو أردنا الفحص عن هذا الموضوع في كل جوانبه لاستطال القول كثيراً. إذ من الممكن أن تخيل ما لا نهاية له من المواقف؛ وكل فن عنده وسائل وإمكانات خاصة به. فمثلاً الأقصوصة (أو الحكاية الصغيرة) لها إمكانيات لا يسمح بها لفنون أخرى. وبالجملة، فإن اختيار موقف هو أمر مهم يسبب للفنانين كثيراً من الهموم. ونحن نسمع خصوصاً في أيامنا هذه الشكوى من صعوبة العثور على مواد مناسبة لتكوين مناسبات ومواقف. فنحن قد نرى مثلاً أن الأحسن بالشاعر أن يكون ذا أصلة بأن يبدع هو نفسه مواقف أصيلة جديدة: لكن هذه الأصلة ليست هي الجانب الجوهري، لأن الموقف بما هو موقف ومنظوراً إليه في ذاته لا يكون بعد جزءاً من ميدان الروح ولا يمثل الشكل الفيقي بالمعنى الحقيقي. إنه يقدم فقط الظروف الخارجية لمعالجة المواد التي يزودنا بها الموقف، ابتغا استخراج أفعال وأخلاق. وشخصيات. ولهذا ينبغي ألا يطالب الشاعر بأن يخلق هو الموقف، فإنه بهذا لا يجتلب لنفسه ميزة

خاصة. وإنما يجب أن يكون من المسموح له أن يستمدّ مما هو موجود من قبل: في التاريخ، والحكايات المنقوله، والأساطير، والأخبار، بل وأن يعالج معالجة جديدة موضوعات ومواقف عالجها الفن من قبل. وعلى هذا النحو نجد في التصوير أن الجانب الخارجي من الموقف قد استعير من حكايات القديسين، وصور كما ورد فيها. إن الجانب الفتى حقاً في هذه التصورات أهمل بما لا نهاية له من المرات من اختراع موقف معين.

يمكن أن نقول نفس الشيء عن وفرة الأحوال والتعقيدات التي تُعرض أمام أعيننا. وبهذه المناسبة نقول إنه كثيراً ما أطريَ الفن الحديث بدعوى اختلافه عن الفن القديم لكونه أوفر خيالاً؛ ومن الصحيح أننا نجد في الأعمال الفنية في العصر الوسيط وفي العصور الحديثة أكبر قدر من التنوع والتعالي في المواقف والأحداث والمصائب. بيد أن هذه الوفرة الخارجية لا تضيف شيئاً إلى الفن، إذ على الرغم من هذه الوفرة فإننا لا نملك إلا القليل جداً من المسرحيات والملامح الشعرية الممتازة حقاً. فليس المهم هو هذا الموكب الخارجي والتوالي للأحداث. وإنما المضمن الحقيقي للعمل الفني شيء إلهي يقوم في التشكيل المعنوي والروحي لهذه الأحداث، وفي تمثيل الحركات الكبرى للنفس وللخلق اللذين يعبر عنهما من خلال هذا التشكيل.

الفعل

الفعل يفترض، كما قلنا من قبل، حضور ظروف تؤدي إلى تصدامات، مع أفعال وردود أفعال. لكنه يصعب التنبؤ بأين يبدأ الفعل، لأن ما يبدو لأول وهلة أنه البداية يمكن ألا يكون إلا نتيجة تعقيدات سابقة، ومن الممكن أن تكون هذه التعقيدات هي نقطة الابتداء، اللهم إلا إذا كانت هي الأخرى نتيجة تصدامات سابقة، وهكذا باستمرار. فمثلاً في بيت أجاممنون^(١) نجد أن افيفيجنيا تكفر في أوليد عن خطايا ومصائب هذا البيت. والبداية هاهنا ستكون انفاذ افيفيجنيا بواسطة الإلهة ديانا Diana التي اقتادتها إلى توريد. ولكن هذه الواقعة هي نفسها نتيجة لتعقيدات سابقة وخصوصاً للتضحية التي تمت في أوليس، وهذه التضحية قد سببتها الإهانة التي ألحقت بمنلاس Ménélas لما أن اختطف باريس ابنه: هيلانة، وهكذا باستمرار حتى بيهضة ليدا المشهورة. وكذلك نجد أن الموضوع المعالج في مسرحية «افيفيجنيا في توريد» نقطة البداية فيه هي اغتيال أجاممنون، وكل سلسلة المأساة التي كان مسرحها هو بيت طنطالس Tantalus. وكذلك الأمر أيضاً في مجموع الأساطير الخاصة بشيا.

(١) أجاممنون: ملك أسطوري على أرجوس وموينا، وكان أبوه هو أتريوس. وكان أخوه هو منلاس ملك أسبرطة. وكانت زوجته هي فلوطمනستر، ومنها أنجب ثلاثة أولاد هم: الكترا، وافيفيجنيا، وأورست. وصار القائد الأعلى لليونانيين في حربهم ضد طروادة. ولما احتجز في أوليس نتيجة لهبوب رياح معاكسة ضحي بابنته افيفيجنيا بناء على تضحية قاخاس. استرضاء لإلهة أرتيسis ولما عاد من طروادة بصحبته عبدته كسنдра أغتيل هو وهي بأمر من زوجته فلوطمනسترها وعشيقها أجستوس. وقد انتقم له ابنه أورست. وأما هيلانة فأميرة أسطورية من أسبرطة، وقد اختطفها باريس، مما أدى إلى قيام اليونانيين بحملة ضد طروادة لاستردادها وإعادتها إلى أسبرطة.

والشعر هو وحده الذي يستطيع أن يقوم بمهمة تمثيل الفعل بكل سلسلة الظروف التي سبقة والتي كل واحد منها يجزء التالي له. والشعر إذا سلك هذا المسلك، فإنه يصبح مملاً، ومن المعترض به عامة أن احتكار التفاصيل هو من شأن النثر، بينما ينبغي على الشعر أن يدخل القارئ مباشرةً أو السامع في صلب الموضوع. لكن من الصحيح أيضاً أنه ليس من مصلحة الفن أن يجعل نقطة ابتدائه هي البداية الخارجية لفعل معين، وهذا لسبب عميق هو أن هذه البداية ليست بداية إلا بالنسبة إلى التطور الطبيعي والخارجي للأحداث، وأنه بربط الفعل بها فإن المرء لا يحسب حساباً إلا للوحدة التجريبية للحدث، وليس للمضمون الحقيقي للفعل. لكن الوحدة تظل خارجية محضة في الأحوال التي ترتبط فيها الأحداث بعضها ببعض بواسطة شخص واحد بعينه. وجماع الظروف والأفعال والمصائر يكون عوامل لتكوين الفرد؛ بيد أن الطبيعة الحقيقة، والثبات الحقيقة لشخصيته الأخلاقية والنفسية لا تحتاج - من أجل ظهورها والتعبير عنها إلا إلى موقف واحد كبير يكشف لنا عن حقيقته بالفعل، بينما لم نكن نعرفه قبل ذلك إلا باسمه وأوصافه الخارجية.

ولهذا ينبغي إلا ترجع إلى هذه البداية التجريبية الأصل في الفعل، بل علينا أن نسعى إلى إدراك الظروف التي حركت نفس الشخص وكشفت له عن حاجاته الحقيقة وبذلك أثارت التصادم الذي اندرج فيه والذي يريد الخلاص منه وهو ما يكون الفعل بالمعنى الصحيح. فمثلاً في «الإلياذة» نجد هوميروس يبدأ مباشرةً بحكاية غضب أخيلوس، دون أن يتثبت عند الأحداث السابقة عليه وعند سيرة أبطاله. إنه يجعلنا نشاهد مباشرةً النزاع، ويفلح في اجتذاب انتباها حتى إلى ما لم يقله وما يكون ما هو بمثابة خلفية اللوحة التي يصورها لنا.

وتمثيل الفعل على أنه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل لمشكلة إنما هو من شأن الشعر على وجه التخصيص، لأن الفنون الأخرى لا تستطيع أن تمسك إلا بلحظة واحدة من مسلسل الفعل. ومن هذه الناحية فإنه يبدو أن الفنون الأخرى تتفوق على الشعر بسبب وفرة وسائلها التي تمكّنها من أن تمثل ليس فقط الشكل الخارجي بل وأيضاً التعبير عن البوادر والمواقف، والانطباعات الناتجة عن هذه البوادر والمواقف - في الأشكال المحيطة، والكيفية التي بها تتعكس على الأشياء المتجمعة حولها. بيد أن هذه الوسائل هي وسائل للتعبير لا يتكافأ وضوحاً

وتجليها مع الوسائل التي تحت تصرف الشعر. إن الفعل يكون الكشف الأوضح عن الفرد، وعن أعمق ما فيه؛ إنه بواسطة الفعل يجلّي ويحقق الجانب الأعمق لوجوده؛ ولما كان من طبيعة روحية فإنه في التعبير الروحي، في القول، يمثل على النحو الأقصى من الوضوح والتحديد.

والناس يتصورون عامةً أن الفعل يقبل ما لا نهاية له من الأنواع. ولكن الحق هو أن الأفعال التي تقبل التمثيل الفتني محدودة العدد، لأن الفن لا يعني إلا بالأفعال التي تدعو إليها الأفكار.

وعلينا في هذا الشأن أن نميز في الفعل ثلاث نقط رئيسة هي:

أ - القوى العامة التي تكون المضمون والغرض الجوهريين لما من أجله نحن نفعل؛

ب - تشغيل هذه القوى بواسطة الشخص الفاعل؟

ج - اجتماع هذه القوى العامة وهذا الفعل. فلتتحدث عن كل واحدة منها.

١ - القوى العامة لل فعل

المصالح ذات الطابع المثالي لا بد لها أن تصارع مع بعضها البعض، لأنها قوى يعارض بعضها بعضاً. وذلك لأن هذه المصالح تناظر قوى كليلة خالدة خاصة بالحياة الروحية، وتناول حاجات جوهرية للنفس الإنسانية، وتناول غaias لل فعل ضرورية وشرعية ومعقولة في ذاتها، وهذا هو ما يهبها مكانة القوى الكلية. وهذه القوى ليست هي الإلهي المطلق هو نفسه، بل هي بنات الصورة Idee المطلقة، ولهذه الصفة تدين بالقوة التي تمارسها، والقيمة التي تمثلها. إنها بنات الحقيقة الكلية، وهي في الوقت نفسه عناصر جزئية ومعينة لهذه الحقيقة ولأنها معينة فإن من الممكن أن تتعارض مع بعضها البعض، لكن عليها - بالرغم من هذا التعارض، ومن أجل أن تظهر بمظهر المثل الأعلى المحدد - أن يكون فيها شيء جوهرى. وتلك هي حال المعانى الكبرى في الفن: الأسرة، الوطن، الدولة، الكنيسة، المجد، الصداقة، الطبقة الاجتماعية، الكرامة، وفي المجال الرومانتيكي: الشرف، الحب، الخ.

وقد تختلف هذه القوى من حيث درجة القيمة التي تملكتها، لكن يجب أن

تكون كلها عقلية. وهي في الوقت نفسه قوى للنفس الإنسانية، ومن المهم أن تقرّ بأنها كذلك، وأن من الواجب إبرازها وتنشيطها. ومع ذلك يبقى ألا تُعد حقوقاً مقررة بالتشريع الوضعي. ذلك لأن التشريع الوضعي يتعارض مع مفهوم تحقيق المثل الأعلى وكيفية هذا التحقيق. ثم إن مضمون القانون يمكن أن يعاقب ما هو ظلم في ذاته، ولا يمكن تحويل الظلم إلى عدل بمجرد منح الظلم الصفة القانونية. إن القانون الوضعي يخلق حالة من العنف والقسر تتعارض مع المثل الأعلى. والقوة، لكي يكون لها الحق في توكيدها وفرض نفسها يجب أن يكون لها طابع عقلي. والقوى التي تتحدث عنها لا تفعل من خارج بل هي قوى جوهرية تحمل في داخلها المضمون الحقيقي للوجود الإنساني. إنها الدافع الوحيد إلى الفعل، وتمثل ما يتحقق فيه باستمرار.

وتلك هي - على سبيل المثال - طبيعة المصالح والأغراض التي تتصارع في مسرحية «أنتيجونا» لسوفوليسيس. فالملك كريون Crión، بوصفه رئيس الدولة، قد منع منعاً باتاً من الاحتفال بجنازة ابن أوديب الذي جاء أمام ثيبيا بوصفه عدواً للوطن. صحيح أن هذا المنع كان له ما يبرره، لأن الأمر كان يتعلق بالمدينة كلها. لكن أنتيجونا كانت مدفوعة بقوة أخلاقية من نفس النوع هي الحب المقدس لأخيها الذي لم يشأ أن تتركه بدون أن يُدفن حتى لا يكون فريسة للطيور الجارحة. وعدم أداء واجبات الدفن كان سيكون إهانة وعدواناً على الواجب العائلي، ولهذا فإنها لم تحفل بقرار المنع الذي أصدره كريون.

والتصادمات يمكن أن تحدث بطرق شديدة التنوع. لكن ضرورة رد الفعل ينبغي ألا تميلها أسباب شاذة أو مزعجة، بل يجب أن تقوم على أساس العقل والعدالة. فمثلاً التصادم الذي نجده في قصيدة «هينرش المسكين»، وهي قصيدة معروفة نظمها ترمن فون در^(١) آوه Hartmann von der Aue هو تصادم مزعج منفر. ذلك أن البطل فيها، وكان قد أصيب بمرض عضال لا شفاء منه، توجه، طلباً للشفاء، إلى رهبان سالرن Salerne. فطالبوه بأن يضحي بپانسان بنفسه طواعية، إذ لن يحصل على الشفاء إلا بالضحية بقلب إنسان. فوافقت فتاة مسكينة، تحب

(١) شاعر ألماني عاش في القرن الثالث عشر وكان فارساً يعمل في خدمة سادته آوه (في شمال سويسرا الآن). وهو أول من دخل في ألمانيا ملحمة الملك أرتوس. وله حفيدين ذواتاً استلهام ديني هما «جريجوريوس» و«هينرش المسكين».

هذا الفارس، على أن تموت من أجله، وتسافر معه إلى إيطاليا. وكل هذا تؤخذه من أوله إلى آخره، حتى إن الحب الهايدي والإخلاص المؤثر من جانب الفتاة لا يؤثران في نفوسنا أبداً.

وعند القدماء (اليونانيين) أيضاً نشاهد أن التضحية بسانان تولد تصادمات، كما هي الحال في حكاية افيجنينا لتي تتضمن التضحية بها هي ذاتها والتضحية بأخيها. بيد أن هذا التزاع يرتبط بظروف أخرى مشروعة في ذاتها؛ كما أنه يتبدى على شكل عقلي، لأن افيجنينا وأخاهما ينتهي بهما الأمر إلى أن ينجوا. وهكذا يتحطم هذا التصادم الظالم، كما تحطم أيضاً في قصيدة هرتمن فو در آوه، التي أتبنا على ذكرها، لأن الفارس هيرش لما رفض قبول التضحية بتلك الفتاة، فإن الله نجا، وجوزيت الفتاة الجزاء الحسن على جتها المخلص.

وفي مقابل هذه القوى الإيجابية تقوم قوى السلب والشر. لكن في التمثيل الحالي لل فعل، لا مكان للسلب كأرض جوهرية لرد الفعل الضوري. إن حقيقة السلب يمكن أن تكون مطابقة لجوهره وطبيعته؛ لكن حينما يكون المفهوم الباطن والهدف معدومين في ذاتيهما؛ فإن القبح الباطن يكشف ما يغطي على الجمال الحقيقي حين يتجلّى في الخارج. ولقد تستطيع السفسطة الخاصة بالوجданات أن تستخدم المرونة والقوة والطاقة في الخلق من أجل إعطاء السلب مظاهر إيجابية؛ لكنها لا تفلح إلا في إعطائنا الانطباع الذي يتولد لدينا عند مشاهدة قبر مُبيِّض. لأن ما هو سلبي خالص هو شاحب وسطحي ويُخيب أملانا أو يشير فينا التفور، بينما قصده إلى أن يكون دافعاً أو وسيلة لإثارة رد فعل الآخرين. وما هو قاس وبائس في إساءة استعمال القوة يمكن أيضاً أن يبقى وأن يكون محتملاً في التمثيل إذا استند إلى عظمة خُلُقِي غني في المضمون، وإلى عظمة الأهداف؛ لكن الشر، والحسد، والغيرة، والجبن والخستة هي أمور يشعة منفرة. ولهذا فإن الشيطان شكل لا يمكن استخدامه من الناحية الجمالية، لأنه ليس إلا الكذاب في ذاته، إذن هو شخص لا يمكن أن يشير إلا التفور. وكذلك جثثيات الكراهة وأمثالها هي قوى، ولكنها خالية من الاستقلال الإيجابي والصلابة؛ ولهذا فإنها لا تصلح للتمثيل المثالي، وإن كان بعد بين الفنون المختلفة فوارق كبيرة في طريقة تعبيرها عن موضوعاتها، وما هو مسموح - بعضها قد لا يكون مسموحاً به لسائرها. والشر، بوجه عام، خارٍ من الأهمية ومن المضمون، لأنه لا ينتج عنه إلا السلب،

والدمار، والشقاء، بينما الفن الحقيقي يجب عليه أن يمثل الانسجام. والحقيقة هي الأجرد بالاحتقار؛ لأنها تتولد من الغيرة والكراهية لما هو نبيل ولأنها لا تتردد في أن تجعل من قوة مشروعه في ذاتها وسيلة لإشعاع شهوة دنيئة مخجلة. ولهذا فإن الشعراء والفنانين الكبار في العصر القديم (اليوناني) لا يقدمون لنا أبداً مشاهد السفالة والانحطاط، بينما شكسبير - مثلاً - يقدم لنا في مسرحية «الملك لير» السفالة بكل بشاعتها. فالملك العجوز لير Lear يوزع مملكته بين بناته، ويكون من السذاجة بحيث يصدق توكيدهن المتملقة، ولا يخزr الإخلاص الذي استتر تحت صمت كورديليا Cordelia. ويتصرفه على النحو الذي فعله هو قد كشف عن بلاهته وعَّته، ثم هو يفقد عقله تماماً حينما سائر بناته وأزواجهن يكشفن عن أبشع ألوان الجحود والسفالة - كذلك نجد في المأسى الفرنسية أن أبطالها يسعون إلى إيهامنا - بعبارات مبالغ فيها - أنهن مملوءات بأنبل المشاعر وأسماءها، متباهيات بشرفهن وكرامتهن؛ لكننا لو فحصنا قليلاً عن حقيقتهن في الواقع وما يفعلن، فإننا سرعان ما ندرك أن أتوالهن ليست إلا دعاوى زائفة وتنفجات. وفي أيامنا هذه خصوصاً - هكذا يقول هيجل - نجد أن التمزقات الباطنة والزعزعات التي تولد أشد أنواع النشاز صراخاً - قد صارت البدع المنتشر وولدت مزاجاً سوداوياً وسخرية غليظة، وهو أمر طالما طاب كثيراً لتيودور هوفمان Theodor Hoffmann ، مثلاً.

وإذن فإن القوى الإيجابية والجوهرية هي وحدتها التي ينبغي أن تكون المضمون الحقيقي لل فعل المثالي. بيد أن هذه القوى المحركة ينبغي ألا تمثل في عمومها. صحيح أنه كلما تحقق الفعل وعبر عنه في الخارج، فإن هذه القوى تبدو أكثر فأكثر أنها العناصر الجوهرية في الفكرة (أو الصورة Idee)، لكن تمثيلها الكل يقتضي أن تتخذ شكل أفراد مستقلين. وإنما لظللت مجرد أفكار عامة أو تمثيلات مجردة ليست من ميدان الفن في شيء.

والآلهة اليونانيون يقدمون أبرز مثال على سيطرة القوى العامة التي تمارس قوتها بشكل مستقل. فأياً ما كانت الهيئة التي تبدى لنا عليها، فإن السكوت والسعادة يبيّنان تعbirهم الذي لا يتبدل. ومن حيث هم آلهة أفراد وجزئيات، فإنه قد يحدث لهم أن يتصارعوا ويتنازعوا فيما بينهم، لكنهم، في أعماقهم، لا يأخذون هذه الصراعات والمعارك مأخذ الحب بمعنى أنهم لا يرثّزون كل طاقاتهم وكل وجدانهم في هدف معين يطلب تحقيقه بأي ثمن وكأنما نجاتهم أو هلاكهم

يتوقف على انتصارهم أو هزيمتهم. إنهم لا يدخلون إلا بين الفينة والفينية، وهما مرة وهاهناك مرة أخرى، خالطين في بعض الأحوال العينية بين مصلحتهم وبين مصلحة من يعيونوه، بيد أنهم لا يتزدرون، إذا ما لذ لهم ذلك، في أن يتركوا الأمور تجري في أعتتها، وأن ينفكوا بعيداً في أعلى جبلهم، جبل الأولمب. وعلى هذا النحو نجد آلهة هوميروس تخوض الحروب والمعارك؛ فهذا يكون جزءاً من تصميمهم، لكنهم مع ذلك يبقون كائنات مزودة بتحديد عام. فمثلاً: تبدأ المعركة تحمي وطيسها، ويتقدم الأبطال الواحد تلو الآخر ويتوهون في المعمدة والاختلاط العام، ولا يميز بعد بين خصائصهم؛ وتذوب الأصوات الخاصة في ضجيج غير متميز تشيع فيه روح عامة؛ هناك تتدخل القوى العامة، الآلهة أنفسهم، في الصراع. لكن على الرغم من التعقيدات والتعارضات التي يجدون أنفسهم مشتباكيين فيها فإنهم يعلمون جيداً متى ينسحبون، دون أن يفقدوا شيئاً من استقلالهم ووقارهم. ومن الممكن أن ينساقوا إلى ما هو عارض؛ لكن لما كان الإلهي والعام مما طابعهم السامي، فإن ما فيهم من فردي هو من الظهور الخارجي بحيث يستطيع أن يسمو إلى ذاتية باطننة حقيقة. إن التعيّن ليس إلا شكلاً زائداً مضافاً إلى الألوهية. بيد أن هذا الاستقلال وهذا الوقار الهادئ الذي لا يتأثر بشيء يهبانهم الفردانية التجسيمية التي بفضلها يمكنهم أن ينجردوا مما فيهم من طابع معين. وفي الواقع العيني نجد أن آلهة هوميروس، الذين يشاركون مع ذلك في نشاطات متنوعة، يهيوّها لهم مصالح وأحداث إنسانية - لا يبدون عن منطق - كذلك نجد عند الآلهة اليونانيين خصائص أخرى لا يمكن إرجاعها إلى المفهوم العام لإله بعينه: فمثلاً عطارد Mercure هو قاتل أرجوس Argos، وأبولو يقتل السحالي، وزيوس يقع في مغامرات غرامية لا حصر لها، ويقيّد جونون Junon في سندان، وهكذا وهكذا. وكل هذه الحكايات، وأخرى كثيرة غيرها من نفس النوع، ليست في الواقع إلا ثواباً خارجياً اخترعها الراموز والخرافة لإبراز الجانب الطبيعي في الآلهة.

وفي الفن الحديث (في عهد هيجل) نجد أيضاً تصوراً للقوى على أنها محددة وعامة معاً. لكن هذه ليست في الغالب إلا حكايات رمزية خاوية وباردة تدور حول الحسد، والغيرة، والفضائل والرذائل بوجه عام، والإيمان، والرجاء، والحب والأخلاق، الخ، أي أنها حكايات رمزية نحن لا نصدقها لأنها لا تنطبق

على أي واقع حقيقي. إن ما يهمنا في الأعمال الفنية هو الذاتية العينية، حتى أن هذه التجريدةات، كيما تكون لها قيمة عندنا، ينبغي أن تستمد هذه القيمة لا من حيث هي تجريدةات، وإنما من حيث هي عناصر وأوجه للخلق الإنساني وخصائصه وشموله. والملائكة ليس لهم نفس العموم ولا المعنى اللذين للمربي، وفيتوس، وأبولو، الخ، أو اللذين لأوقيانوس وهليوس (= الشمس)؛ ولكنها من حيث هم موضوعات للتمثيل هم خَدُّم خواص لكائن إلهي جوهري واحد، لا يقبل القسمة إلى فردية مستقلة، مثلما هي الحال في جماعة الآلهة اليونانيين. ولهذا السبب فإن هؤلاء الملائكة ليسوا قوى ذاتية قائمة على ذاتها وتشكل أفراداً إنسانيين تتجلّى لعياننا الحسي؛ وإنما مضمونهم الجوهري للتمثيل يتكون إما موضوعياً بواسطة إله واحد، أو على نحو خاص وذاتي بواسطة أخلاق وأفعال إنسانية فيها يتحقق. وهذا التفرد وهذا الانقسام إلى فردية مستقلة هو الأصل والينبوع للتمثيل المثالي للآلهة.

ب - الأفراد الفعالون

طالما كان الأمر يتعلق بالآلهة أو بتصور الآلهة تصوراً مثالياً، فإن الفن لا يشعر بأية صعوبة في المحافظة على المثالية المطلوبة. لكنه إذا تناول النشاط العيني الواقعي فإنه يواجه صعوبات شديدة. ذلك لأن الآلهة، والقوى العامة بما هي كذلك، هي ينبوع الحركات والدوافع؛ أما في الواقع الفعلي فإن النشاط الفردي لا يرجع إلى هذه القوى، بل يرجع إلى الإنسان. فنحن إذن بزاiez أمررين متميزين، فمن ناحية نجد أن القوى العامة في جوهريتها تكفي نفسها بنفسها، وتبعاً لذلك فإنها مجردة؛ ومن ناحية أخرى نجد الفردية الإنسانية التي يتنسب إليها التصميم المؤدي إلى الفعل. ومما لا مُشَاخة فيه أن القوى الأزلية الأبدية السائدة هي محاية في ذات الإنسان، وتكون الجانب الجوهري لخلقه.. لكنها بقدر ما هي مفهومة في الوهيتها على هيئة أشكال منفردة محددة بعضها بالنسبة إلى بعض، فإن علاقتها مع الذات الإنسانية تصبح خارجية. ومن هنا تنشأ الصعوبة الرئيسية: ذلك أنه يوجد في هذه العلاقات بين الإنسان والآلهة شيء من التناقض. فمن ناحية نجد أن المضمون المنسوب إلى الآلهة يتسبّب إلى الإنسان نفسه، وينظر هذا الوجдан أو ذاك من وجداناته وقراراته وإراداته؛ ومن ناحية أخرى نجد، على العكس، أن الآلهة يتصورون على أنهم موجودون بذواتهم بوصفهم قوى ليست فقط مستقلة عن

الذات الإنسانية، بل وأيضاً على أنهم هم الذين يحدّدون ويوجّهون بحيث أن نفس التحديّدات تمثل تارة، على شكل فردية إلهية مستقلة؛ وطوراً كتعبير عن أعمق أعمق النفس الإنسانية؛ أي كتعبير عما هو إنساني في المقام الأول. وهذا من شأنه أن يضرّ بالاستقلال العز لالله، وبحرية الأفراد الفعاليّن؛ وحين تُنسب إلى الله سلطة الأمر، فإنّ هذا يحدّ من استقلال الإنسان. والأمر هنا يتعلّق بنفس العلاقة التي نجدها في التمثيلات الدينية للمسيحية. فمثلاً حين يقال إن روح الله تؤدي إلى الله. فهنا الجانب الخاص بالإنسان يمكن أن يبدو على أنه تربية سلبية خالصة، يخضع لفعل روح الله، وهذا يتضمّن إلغاء الإرادة الإنسانية، إذ تتجدد حينئذ من حريتها، إذ يصبح القرار الإلهي الذي بموجبه يتم الفعل نوعاً من القدر المحتوم الذي لا إرادة فيه للإنسان.

وفي هذه الحالة ستكون العلاقة بين الألوهية والإنسان هي علاقة السيد بالعبد: الله يأمر وما على الإنسان إلا أن يطيع. بل إن شعراً كباراً لم يستطعوا السير فوق هذا المفهوم للعلاقة الخارجية بين الله وبين الإنسان فمثلاً عند سوفقليس نجد أن فيلوكتيت Philoctète بعد أن أوضح تحايل أوليس Ulysse، استمر في قراره بعدم الذهاب إلى معسكر اليونانيين، إلى أن أمره هرقل - وقد تدخل من على - بالاستجابة لرغبة نيوپتولم Néoptolème. صحيح أن هذا الأمر كان متوقعاً، لكن بالنظر إلى الطريقة التي بها حدث، فإنه من الغريب والخارج عن المضمون، وسوفقليس في أسمى مسرحياته التراجيدية، لا يستخدم أبداً هذه الطريقة التي لو سبقت إلى أبعد من ذلك قليلاً، لكانت نتيجتها هي تحويل الآلة إلى آلات ميتة، والأفراد إلى مجرد أدوات في أيدي إرادة خارجية.

كذلك نجد في شعر الملحم أن الآلهة يفعلون على نحو يبدو خارجياً عن الإرادة الإنسانية. فإن هرمس Hermes مثلاً يصحب فريام Priam إلى أخيلوس، وأبولون يضرب بتروكل Patrocle بين كتفيه فيقضي بهذا على حياته. وكثيراً ما يحدث أن تستخدم لمحات أسطورية على نحو يجعلها تكون ما يشبه موجوداً خارجياً عن الفرد. فإن والدة أخيلوس - مثلاً - تغطّسه في نهر استوكس Styx، مما جعله لا يُقْهَر ولا يُنْجَح حتى قدميه. ونحن إذا أردنا أن نعطي لهذه الأسطورة معنى معقولاً، فإننا نشاهد أنها إنكار للشجاعة والجرأة، ولا تعود بطولة أخيلوس صفة روحية، بل تصبح مجرد صفة جسمانية. ومثل هذه الطريقة في التمثيل يمكن

تبريرها في شعر الملاحم أكثر مما يمكن تبريرها في شعر المسرحيات، إذ في شعر الملاحم نجد أن الجانب الباطن يمارس فعلاً أقل في النية التي تسيطر على تحقيق الأغراض، وعلى وجه العموم نجده في ما هو خارجي إذ يجد في شعر الملاحم مجالاً للتجلي أوسع. على أنسنا، مع ذلك، يجب ألا نلجم إلى هذه التأويلات العقلية إلا باحتياط شديد وتحفظ كبير لأنها تؤدي بنا إلى أن يجعل الشعراء يقولون أشياء غير معقولة لم يقصدوا إليها قطعاً. وهي أن أبوظالهم لم يكونوا أبوظالاً، وذلك لأنه في الأحوال التي مثل الحالة التي أتينا على ذكرها، العلاقة الشعرية بين الناس والآلهة موجودة. لكنه يتجلّى الخلق من الشاعرية حينما تكون القوى التي يصفها بأنها مستقلة هي في الوقت نفسه خالية من الجوهر، وليس إلّا نواتج خيال شاذ أهوج يدعى أصالة زائفة. إنها في الواقع إما من ميدان التحرير، أو من ميدان الهذيان والجنون.

إن العلاقة المثالية والشعرية حقاً إنما تقوم في الهوية بين الآلهة وبينبني الإنسان، ويجب أن تكون هذه الهوية عينية واضحة، بينما تمثل القوى العامة على أنها مستقلة ولا تشتراك في شيء مع فردانية بني الإنسان ووجوداناتهم. ومضمون الآلهة يجب أن يتجلّى خصوصاً على أنه مضمون الأفراد أنفسهم، بحيث أنه - من ناحية - القوى السائدة تظهر على أنها ذوات فردية في ذاتها ولذاتها، و - من ناحية أخرى - تتجلّى، مع بقائها خارجية عن الإنسان، باطننة في روحه وخلقه. ومهمة الفنان تقوم إذن في امتصاص هذا التعارض الظاهري، أو بالأحرى في خلق رابطة دققة بين القوى العامة وبين الإنسان، بأن يبرز خصوصاً أن نقطة الانطلاق توجد حقاً في النفس الإنسانية، وأن يبرز العام والجوهرى، الذي به تتأثر، على شكل فردي .

إن النفس الإنسانية يجب أن تتجلّى في الآلهة الذين يمثلون - على هيئة أشكال عامة ومستقلة - ما يوجد وما يضطرب في أعماق هذه النفس الإنسانية. ذلك لأن الآلهة هم قبل كل شيء آلهة النفس الإنسانية ووجوداناتها. ونحن نقرأ، عند مؤلف قديم، أن فينيوس أو «الحب» يتصوران على أنهما قوى خارجية عن الإنسان، لكن الحب بما هو كذلك هو مصدر انفعالات وجودان يتسبّب إلى النفس الإنسانية، بل وإلى أعمق أطوانها. وعلى نفس النحو غالباً ما يتحدثون عن «اليومينيدات» Euménides ونحن نتصورها على شكل عذراوات منتقمات شبيهة

بالفوريات furies اللواتي يطاردن المجرم من خارج. لكن هذه المطاردة هي في الوقت نفسه مطاردة فورية باطنة تسكن في داخل نفس المجرم؛ وسوفقليس يتحدث فعلاً عن فوريات تكون جزءاً من دخلة الإنسان وكأنها تنتسب إليه. فمثلاً: في مسرحية «أوديب في كولونا» (البيت رقم ١٤٣٤) نجد أن اللفظ *Erinniyes* هو الاسم الذي أطلق على أوديب نفسه، وهذا اللفظ يستعمل للدلالة على لعنة الأب، وعلى قوة نفسه التي أهبت لهدا يكون المرء مصبياً ومحظياً في وقت معًا إذا اعتبر الآلهة بوجه عام إما خارجين عن الإنسان تماماً، وإما كقوى باطنة في وجوده العميق، لأنها كلا الأمرين معاً. ولهذا نجد عند هوميروس أن أفعال الآلهة وأفعال بني الإنسان يتمتزج بعضها ببعض فالآلهة وهي تبدو أنها تقوم بأعمال خارجية وأجنبية عن الإنسان، فإنها في الواقع لا تفعل غير أن تظهر في الخارج ما يكون جوهر روح الإنسان. ففي «الإلياذة» مثلاً، حينما يريد أخيلوس أن يرفع سيفه ضد أجاممنون، فإن أثينا Athena، وهي مرئية وحدها، تظهر من خلفه، وتتمسك به من شعره الذهبي. وهي Hera التي تحمي أخيلوس وأجاممنون معاً قد أرسلتها من فوق جبل الأولمب، وتدخلها يبدو مستقلة تماماً عن غضب أخيلوس. لكننا نستطيع، من ناحية أخرى، أن نتصور بسهولة أن ظهور الإلهة أثينا Athena المفاجيء يعني ببساطة أن أخيلوس هو نفسه، لما استرد هدوءه ورباطة جأشه تخلى عن الاستماع إلى صوت الغضب، وأن كل هذه المأساة قد جرت في نفس أخيلوس - وهو ميروس هو نفسه يشير إلى ذلك في أبيات سابقة ((«الإلياذة» النشيد الأول، البيت رقم ١٩٠) حين يقول: «إن الحزن استولى على ابن فيليه (= أخيلوس)، وقلبه، في صدره الرجولي، يوازن بين نيتين: هل يستل السيف الصارم، الممتد على طول فخذه؟ وفي نفس الوقت يثير ثائرة الآخرين، ويقتل هو الأتريدي Atridie. أو يهدى من حنته ويتغلب على غضبه؟».

وهذا القطع الداخلي للغضب، وهذا التوقف المفاجيء الذي يفرضه شيء آخر على الغضب الذي استولى على أخيلوس - من حق الشاعر الملحمي أن يمثله أيضاً على أنه من آثار أحداث خارجية. فعلى هذا النحو تبدي لنا - في ملحمة «أوسيوس» - الإلهة ميرفا وهي بصحة تلماخوس. وفعل الصحبة هذا يصعب تصوره قد حدث في نفس تلماخوس، على الرغم من وجود رابطة بين الباطن والخارج. وعلى وجه العموم فإن وقار الآلهة عند هوميروس والساخرية التي تتجلى في الطريقة التي بها يتحلّون

يرجعان إلى أن جذبهم واستقلالهم سرعان ما يختفيان من اللحظة التي يتصور فيها أنهم يمثلون القوى الخاصة بالنفس الإنسانية، ونتيجة هذا إعادة الاستقلال الخاص إلى بني الإنسان وتركهم وجهاً لوجه مع ذوات أنفسهم.

وليس علينا أن نذهب بعيداً كيما نشعر على فعل كامل لتحول مثل هذه العملية الإلهية الخارجية الخالصة إلى ذاتية وحرية وجمال أخلاقي. فإن جيته قد حقق، من هذه الناحية، أجمل وأروع عمل فتى، وذلك في مسرحية «أفيجينيا في توريكا» إننا نجد عند يوريفيدس^(١) أن أورست وأفيجينيا قد أخذوا تمثال ديانا. وهذه مجرد سرقة. هناك يتدخل ثواس Thoas ويأمر بمطاردتها واستعادة تمثال الإلهة ديانا. وأخيراً تتدخل الإلهة أثينا Athena بشكل مبتذل وتأمر ثواس بالهدوء، لأنها هي التي أوصت بأورست إلى إله البحر فوسيدون بأن يحمل أورست في البحر بعيداً. فأطاع ثواس في الحال، مستجيبةً لأمر أثينا (البيت رقم ١٤٤٢ - ١٤٤٣) هكذا: «أي أثينا الإلهية! إن من لا يطيع كلام الآلهة حين يسمعه هو أمرٌ غير مستقيم الإحساس. إذ ما هو العجمال في الصراع ضد الآلهة القادرين؟».

وها هنا لا نجد إلا أمراً غليظاً خارجياً صادراً عن أثينا، وطاعة فقيرة في المضمون من جانب ثواس.

أما عند جيته، فالامر على عكس ذلك. إذ نجد عنده أن أفيجينيا تصبح إلهة لا تؤمن إلا بالحقيقة التي تحملها في داخلها، والتي تقيم في النفس الإنسانية وبدافع من هذا الإيمان تخاطب ثواس قائلة: هل عند الإنسان وحده ميزة الأعمال التي لم يسمع بمنتها؟ هل هو وحده الذي حُصن باحتضان المستحيل إلى قلبه القوي، قلب البطل؟».

والتحول في نفس ثواس قد تم، عند يوريفيدس، بأمرِ من أثينا، أما في مسرحية «أفيجينيا» تأليف جيته فقد تم بالإهابة بعاطفة ومساعدة حُجَّج مستمدَّة من أعماق نفسه: «بالنسبة إليَّ ثم مغامرة جسور تضطرب في قلبي المتردد. ولن أفلت من لوم عظيم وشقاء كبير، إن أخفقت هذه المغامرة. ومع ذلك فيما أيتها الآلهة. إني أوكلها إليَّكم. فإن كنتم تحبون الحقيقة - والناس ينسبون إليَّكم هذا الفضل -

(١) يوريفيدس (٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م.) من أكبر الشعراء المسرحيين اليونانيين. ومن بين مسرحياته تبرز مسرحية «أفيجينيا في توريكا» (القها حوالي سنة ٤١٤ ق.م.).

فبرهنا على ذلك بأن تمجدوني، وأن تُمجدوا الحقيقة في شخصي أنا».

وحين يردد ثواس قائلاً: «أنت تظن أن الأشقوثي الجلف المتبرير سيسمع صوت الحقيقة والإنسانية، الذي كان أتريوس اليوناني عنه أصم» - فإن أفيجنيا تجيب بلهجة تفيض حناناً وثقة فتقول: «كل إنسان يسمع هذا الصوت، أيّاً ما كانت السماء التي ولد تحتها، وفيه يجري ينبوع الحياة حرّاً صافياً في داخل صدره».

لقد كانت أفيجنيا - في مسرحية جيته - واثقة بعظمتها وكرامتها، فأجبت بكرمتها ورقتها، وأفلحت في التأثير عليه واستمالته، فحصلت منه - بوسائل ذات جمال إنساني رائع - على الإذن لها بالعودة إلى أهلها. لأن هذا هو الشيء الضروري الوحيد. وليس هي في حاجة إلى أن تلبس صورة الإلهة، واستطاعت الرحيل دون حيلة ولا كذب. وهكذا فسر جيته بطريقة جميلة جداً المعنى المستبهم للنبيّة الإلهية: «لو أرجعت إلى بلاد اليونان الأخت التي تقيم، على رغم أنها، في المعبد الموجود على سواحل توريكا فإن اللعنة ستنتهي». لقد فسره هذا التفسير الإنسان الخالص وهو أن أفيجنيا الطاهرة القديسة، الأخت، هي الصورة الإلهية والحارسة للبيت. «إن نية الإلهة تتكشف لي بكل جمالها وجلالها» - هكذا يقول أورست لثواس. ثم يخاطب أفيجنيا قائلاً: «وكصورة مقدسة يرتبط بها المصير الأبدي للمدنية بقرار سري من الآلهة، اختطفتك الإلهة، اختطفتك أنت أيتها الحارسة المؤكّلة بيتنا. وحافظت عليك في ملجأ هاديء مقدس، من أجل سعادتك أخيك وأهلك. وبينما لاح أنه لم يعد يوجد على الأرض الواسعة وسيلة لنجاتنا ممكّنة، هانت ذي تعين إلينا كل شيء».

إن أفيجنيا، بفضل طهارة نفسها وجمالها المعنوي قد أفلحت من قبل في تهدئة أخيها ومصالحته. إن أورست كان قد تخلى عن التصديق بإمكان أن يحيا حياة هادئة، لهذا لم يستطع أن يكتب غضبه العنيف حين رأى أخته وتعرّفها. لكن حب أخيه الظاهر انتهى بأن حرره من عذابات جنيات الانتقام المضطربة في قلبه. فقال: «بين ذراعيك أنشب الشر كل مخالفه في نفسي للمرة الأخيرة، وهزني هزاً عنيفاً حتى نخاع عظامي، ثم فز إلى جحره مثل الثعبان. ويفضلك أنت، هكذا أستمتع من جديد بضوء النهار الباهر».

ومن هذه الناحية نجد أن الموضوعات المسيحية أشد فقرًا من تلك التي استخدمها القدماء (اليونانيون): في الأساطير المقدسة والتلميذات المسيحية بوجه

عام نجد أن الإيمان بال المسيح وبالعذراء المقدسة وبالقديسين، الخ يسير جنباً إلى جنب مع الاعتقاد في الاختراعات التي ولدها أشد التخيلات جرماً ونزاء مثل الساحرات والأشباح وظهور العفاريت، وكلها تتجلى كقوى أجنبية عن الإنسان وتجعله يهلك أو ينهار دون أن يكون في استطاعته الدفاع عن نفسه أمام أعمالها السحرية واحتيالاتها وأكاذيبها ومظاهرها الخداعة. وهنا يجب على الفنان أن يعمل على ألا يتخلى الإنسان عن حريرته واستقلاله بأهدافه. وشكسبير يقدم إلينا في هذا الباب أروع الأمثلة. ففي مسرحية «مكبث» تظهر الساحرات كقوى خارجية تحدد مقدماً مصير مكبث. لكن ما تبأن به ليس في الواقع إلا رغبته هو الأثيرية جداً عنده، وهو لا يعي هذه الرغبة إلا بهذه الطريقة وكأنها أنته من خارج. وعلى نحو أعمق وأجل، نجد أن ظهور الروح في مسرحية «هاملت» ليس إلا شكلاً ظاهراً في الخارج لஹاجس هاملت وظنوه. إننا نشاهد هاملت يعتذبه شعور بأنه لا بد قد حدث شيءٌ فظيع. وما هي ذي روح أبيه تكشف له بشاعة الجريمة. وأمام هذا الكشف يمكن أن تتوقع أن يسلم هاملت نفسه إلى انتقام هائل لا رحمة فيه ونحن مستعدون مقدماً لتبريره. لكن هملت يتrepid ويماطل. ولقد أخذ على شكسبير هذا التrepid وعدم الفعل الذي عزاه إلى هاملت وأنه بهذا قد أبطأ مجرى الأحداث. لكن هاملت في الحياة العملية ذو طبيعة ضعيفة متمركزة على نفسها ومنطوية، ولا يستطيع أن يتتخذ قراراً إلا بصعوبة لأنه يحطم انسجامه الداخلي؛ إنه ذو مزاج سوداوي، وإنسان عالم، ميال إلى الحزن والأسى، غائض دائمًا في خواطره، وهو تبعاً لهذا عاجز عن القيام بفعل سريع. ألم يقل جيته أن ما أراده شكسبير حين كتب مسرحية «هاملت» هو أن يصف حملاً عظيماً مفروضاً على نفس لم تكن كفأة له؟ وقد كان هذا هو القصد من هذا العمل الفني: «إن هاهنا غرست سنديانه في أصيص ثمين لا يقوى على تقبيل إلا الأزهار اللطيفة؛ لقد تمددت الجنور وكسرن الأصيص». بيد أن شكسبير جعل هاملت يقول، بمناسبة ظهور الروح (أو الشبح) أشياء أعمق من ذلك. إن هاملت يتrepid لأنه لا يصدق بالشبح تصديقاً أعمى: «إن الشبح الذي شاهدته يمكن أن يكون هو الشيطان، لأن للشيطان القدرة على أن يلبس شكلاً جذاباً. نعم! وربما هو يستغل ضعفي وأحزاني - لأنه قادر على الأرواح التي من هذا النوع - من أجل أن يخدعني وبهلكني. أني أريد أن أحصل على براهين أقوى من هذا. إن هذه المسرحية (التي سيأمر بتمثيلها) هي المرأة التي ساقتني بها ضمير الملك».

وهكذا نجد هاهنا أن ظهور الشبح لا يؤثر في هاملت تأثيراً لا ضابط له، بل هو الشكُّ وقبل إن ينتقل إلى الفعل يريد أن يحصل على اليقين بوسائله هو الخاصة.

كذلك نستطيع مع القدماء (اليونان) أن ننعت باللفظ «باتوس» القوى العامة التي لا تتجلّى فقط في استقلالها، بل وأيضاً تقييم حية في صدر الإنسان وتحرك النفس الإنسانية حتى أعمق عما فيها. ومن الصعب ترجمة اللفظ «باتوس»، لأننا إذا ترجمناه باللفظ: «الهوى» فإننا نقصد أمراً تافهاً منحطأً، كما نقول مثلاً «إن الإنسان ينبغي عليه ألا ينساق وراء أهوائه». فنحن نريد أن نفهم من اللفظ «باتوس» معنى أسمى من ذلك وأعمّ، يستبعد اللوم والأنانية. وما شابه ذلك. لأن الحب المقدس عند أتبيجونا لأخيها هو من «الپاثوس»، بالمعنى اليوناني لهذا اللفظ ووفقاً لذلك فإن «الپاثوس» قوة من قوى النفس، مشروعة في ذاتها، وهي مضمون جوهرى للمعقولية وللإرادة الحرة. وأورست - مثلاً - يقتل أمه، لا تحت تأثير أي دافع من تلك الدوافع التي نسميها «أهواه»، ولكن «الپاثوس» الذي دفعه إلى ارتكاب هذا الفعل هو «پاثوس» أحكم التفكير فيه وله مبرر جيد. ومن وجهة النظر هذه لا نستطيع أن نقول إن الآلهة قادرٌ على إظهار أمور «پاثوسية»⁽¹⁾. ذلك لأنهم لا يمثلون إلا المضمون العام لما يُملي على الفرد الإنساني قرارات وأفعالاً. لكن الآلهة، بما هم آلهة، يبقون في رقادهم وثباتهم، وحيثما تنشب خلافات أو صراعات بينهم فإنهم لا يأخذونها مأخذ الجد، أو معاركهم تتخذ المعنى الرمزي العام لحرب عامة بين الآلهة. وبينما يُنفي علينا ألا نتكلّم عن «الپاثوس» إلا حين يتعلق الأمر بالأفعال الإنسانية، ويجب أن نفهم من هذا المضمون الجوهرى والعقلي الموجود في الذات الإنسانية ويملاً النفس وينفذ فيها.

فالپاثوس يشكل إذن المركز الحقيقي والميدان الحقيقي للفن. ويفضله هو خصوصاً يؤثر الفن في المشاهدين، لأنه يضرب على الوتر الذي يحمله كل إنسان في داخل صدره؛ فكل إنسان يعرف ويعرف ما هنالك من ثمين ومعقول في مضمون الپاثوس الحقيقي. إن الپاثوس يهزنا ويحركنا لأنه يلعب دوراً قوياً في الوجود الإنساني. ومن هذه الناحية فإن كل ما هو خارجي، والمحيط الطبيعي

(1) الپاثوس في علم الخطابة هو: استثار المشاعر القوية بوسائل خطابية.

ومناظره لا تكون إلا وسائل ثانوية يقصد بها إلى مساندة فعل البائع. ولهذا ينبغي إلا نستعين بالطبيعة إلا على نحو رمزي، وينبغي أن ندعها هي نفسها تفرز البائع الذي هو الموضوع الحقيقى الوحيد للامتثال. فمثلاً: تصوير المناظر الطبيعية هو في حد ذاته نوع أحاط من تصوير درس التاريخ. ومع ذلك فيجب أن يتخد شكل البائع. وبهذه المناسبة كثيراً ما يقال إن على الفن أولاً أن يشير فيما الانفعال، فإذا افترضنا أن هذا القول صحيح، فمن الممكن أن نتساءل: ما هو - في الفن - الأمر الذي يشير الانفعال؟ فنقول بوجه عام أن الأساس في الانفعال هو الشعور بالتعاطف (أو المشاركة الوجدانية)، والناس - خصوصاً في أيامنا (أيام هيجل) هذه من السهل استثناء انفعالاتهم. ومن يذرف دموعاً يذرف دموعاً تنموا بسهولة. أما في الفن، فإن البائع هو وحده، البائع الحقيقي الذي يستطيع الانفعال ويجب أن يشيره.

وسواء تعلق الأمر بما هو كوميدي أو تراجيدي (هزلي أو مأساوي) فإن البائع ينبغي إلا يكون مجرد حماقة أو نزوة ذاتية. فمثلاً: تيمون Timon شكسبير هو عدو للبشر خارجي كله: لقد خرب أمواله أصدقاؤه، وضيع هو كل ثروته، وحينما احتاج إلى المال أدار له الكل ظهورهم. هنالك صار عدواً شديداً العداوة للناس. وهذا أمرٌ مفهوم وظيفي؛ لكن ليس هذا بائع مشروعاً وقابلًا للتبرير. كذلك الحال بالنسبة إلى كراهية الناس في مسرحية شيلر التي كتبها في شبابه، وعنوانها: «عدو الناس» نجد أن عداوة الناس التي تسري في نفس البطل ما هي إلا لوثة بالأجنس البشرية لأن هذا العدو للناس هو في الوقت نفسه رجل حصيف، ذكي، ذو أخلاق نبيلة عظيمة، سخي مع فلاحيه وقد حررهم من الرق، وكان يحب ابنته بحنان، وكانت جميلة بقدر ما كانت خليقة بالمحبة - ولنضرب مثلاً آخر وهو حالة كونكتيوس هيمران فون فلامنچ، بطل القصة التي ألفها أو جست لافونتين^(١)، وكان هذا البطل قد تسلطت عليه فكرة عداوة الناس - وبالغ الشعر الحديث جداً في هذا الاتجاه فأسلم نفسه إلى فيض من الاختراعات الخيالية الزائفة التي قصد بها إلى التأثير بشذوذها وغرائزها، لكنها لا تجد أية استجابة عند أي قلب سليم، لأن هذه التفتتات التي ينساق فيها هؤلاء الشعراء للبحث عما يكون الجوهر الحقيقي للإنسان - خالية تماماً من كل مضمون واقعي.

(١) August Heinrich Julius Lafontaine (١٧٥٨ - ١٨٣١) قصصي ألماني كان الناس يقبلون على قراءة قصصه كثيراً. وأشهر قصصه عنوانها هو: «إنرامات كونكتيوس هيمران فون فلامنچ».

ومن ناحية أخرى، فإن كل ما يتعلق بالمعرفة النظرية وبالبحث عن الحقيقة العلمية هو خالٍ من كل پائوس، ولهذا السبب فإنه لا يصلح لأن يكون موضوعاً للتّصویر الفقلي. وتلك هي خصوصاً حالة المعارف والحقائق العلمية. إن العلم - كي يُفهم ويُذرك - يتضمن ثقافة خاصة ومجهودات طويلة عديدة ممارسة متواصلة للعلم الذي يختاره الإنسان وفكرة دقيقة عن قيمته. والاهتمام بالدراسات التي من هذا النوع لا يكون جزءاً من القوة العامة المشتركة بين جميع الناس، بل هو قوة فعلها لا يؤثر إلا في عدد معين من الأفراد.

وأصعب من ذلك التّصویر الفني للعِقائد الرئيسية، خصوصاً حين يراد إبراز مضامونها الباطن صحيح أن المضمون العام للدين، وهو الإيمان بالله، الخ، أمرٌ بهم كل نفس تحسن بعمق؛ لكن الفن، حين يدخل في هذا الميدان، يجب عليه أن يتمتنع من معالجة ما ليس من شأنه وأعني به: تطبيق العِقائد الدينية على التفسير الخاص بالحقائق الدينية. ونحن نعزّز إلى قلب الإنسان كل المشاعر الپائوسية، وكل البواعث القابلة لجذب اهتمام الفعل. أما الدين فيهيئ بحساستنا، وهو سماء قلوبنا، وينبوع مختلف ألوان السلوى والعزاء بالنسبة إلى الإنسان؛ لكن لا علاقة له بالفعل بالمعنى الصحيح. وما هو إلهي في الدين من وجهة نظر الفعل، هو الأخلاق والوجودان الأخلاقية الجزئية. وملكت هذه القوى ليس هو السماء الصافية للدين، بل ملكت ما هو إنساني خالص. ودنيوي. وعند القدماء (اليونان) كان هذا العنصر هو الذي يكون جوهرياً مضمون الآلة، ولهذا السبب كان من الممكن استخدامهم في تمثيل الفعل.

ولما كان عدد العناصر الجوهرية للإرادة والدّوافع الكبيرة التي تحرك النفس الإنسانية - عدداً محدوداً، فإن الپائوس لا يملك - من أجل التعبير عن نفسه، إلا قدرًا محدوداً. والأوپرا خصوصاً مقصورة على التعبير عن عواطف (أو مشاعر) قليلة التنوع وذات عدد محدود كثيراً: شكاوة وسرور يشيرهما الحب البائس أو السعيد، الإشادة بالمجد، وبالشرف، وبالبطولة، وبالصداقة، بالحب الأمومي، والبنيوي، والزوجي، الخ.

ومثل هذا الپائوس يطالب بأن يُمثل ويرى إلى الخارج (ينفس عنه). والنفس الغنية هي وحدها القادرة على أن تضع في الپائوس الخاص بها كل ثراء باطنها، وبدلأ من البقاء منطوية في ذاتها فإنها قادرة على الظهور في الخارج على مدى

واسع وأن تسمى إلى أشكال نامة وكاملة. والفارق بين هذا الانطواء على الباطن وبين الانفتاح على الخارج فارق كبير؛ كما أنه يوجد في هذا المجال اختلافات جوهرية بين الفردية العنصرية المختلفة. فالشعوب المتعودة على التفكير والتأمل أكبر فصاحة في التعبير عن وجداناتها. وقد كان القدماء (اليونان) متعودين على التعبير خارجياً عن الباثوس الذي يشيع في الأفراد بكل أعمقه، دون أن يسقطوا في اعتبارات جادة أو في ثرثرة باطلة. والفرنسيون يتصفون بالانفعال الباثوسي على نفس النحو، والفصاحة التي بها يعتبرون من الوجdanات ليست دائمًا مجرد ثرثرة لفظية صخابة كما نظن نحن الألمان، نحن المتعودين على التركيز العميق وعلى أن نرى في كل تعبير شديد التنوع عن العواطف إهانة للعواطف. وقد عرفنا، من هذه الناحية، في ألمانيا عصرًا فيه الشعراء، والشباب منهم بخاصة، وقد ملأوا من تدفق الخطابة الفرنسية، فتطلعوا إلى ما هو طبيعي ولكثرة ما بحثوا عنه انتهى بهم الأمر إلى ألا يعبروا عن أنفسهم إلا بالآهات. لكن بـ«آه» و«أوه» وصنوف اللغات والمعاخبات المتحققة وضربات المطرقة - يمكن تحقيق عمل فتى. إن قوة الآهات والتعجبات الخالصة البسيطة. هي قوة رديئة وطريقة في التعبير لا تصدر إلا عن نفس لا تزال فيجة. إن الروح الفردية التي يسري فيها الباثوس يجب أن ينفذ فيها الباثوس، وأن تكون قادرة في الوقت نفسه على التعبير عنه في الخارج.

ومن هذه الناحية أيضًا يوجد بين جيته وشيلر فارق كبير يكاد أن يكون متضاداً. ذلك أن جيته أقل باثوس من شيلر، وطريقته في التمثيل أقوى؛ وأغانيه Lieder، شأنها شأن كل القصائد التي من نوع *Lieder* تعبر جيداً بما تريد أن تقوله، دون أن تقوله على نحو صريح جداً. أما شيلر فهو على العكس من ذلك: إنه يحب أن يعبر عن الباثوس عنده بتفاصيلات كبيرة وبوضوح وسورة وكلوديوس Claudioس في كتابه *wandsbecker Baten* (ج 1 ص ١٥٣) يقارن بين فولتير وشكسبير يقول إن أحدهما هو ما يتبدى عليه الآخر: «السيد أرويه^(١) يقول: أنا أبكي، وشكسبير يبكي فعلاً». لكن الفن يهتم بالقول وبالظهور، لا بالكتابنة الفعلية الواقعية الطبيعية. إن شكسبير لم يفعل إلا أنه بكى، بينما فولتير بدا عليه أنه بكى. إن شكسبير كان سيكون شاعراً رديئاً.

(١) Arouet هو اسم فولتير.

فلكي يكون піانوس عيناً في ذاته، كما يقتضي ذلك الفن المثالي، فإن عليه أن يكون تمثيلاً لروح غنية وشاملة. وهذا يدعونا إلى الفحص عن الوجه الثالث لل فعل، وهو الخلق.

ج - الخُلُق

لقد انطلقنا من القوى العامة الجوهرية للفعل. وهذه القوى، كما تنشط وتتحقق، تحتاج إلى الفردية الإنسانية التي تتخذ فيها الشكل піانоси للانفعال. ييد أن الطابع العام لهذه القوى يجب أن يتجسد في الأفراد الجزئية ليصير شمولاً وجزئية. وهذا الشمول ما هو إلا الإنسان في روحانيته العينية، مع ذاتيته، أي الفردانية الإنسانية الشاملة في ذاتها، من حيث هي خلق. والآلهة يتحولون إلى پیانوس إنساني، والپیانوس - في نشاطه العيي، يكون العمل الإنساني.

وهكذا يصبح الخلق هو المركز الحقيقي للتمثيل الفني المثالي، إذ فيه تجتمع الوحدة التي اعتبرناها عناصر في شموله. ذلك لأن الصورة Idee من حيث هي مثل أعلى، وقد اتخذت شكلاً ميسوراً للامتنال وللإدراك الحسي وحققت كل إمكانياتها بفضل ديناميكيتها - تكون في نفسها الفردية الذاتية الحرة حقاً بحسب ما يقتضي المثل أعلى؛ وينبغي عليها أن تتجلى ليس فقط ككلية، بل وأيضاً بالقدر نفسه كتجمع وانصهار لكل هذه الأوجه التي كل واحد منها يؤلف وحدة في ذاته. وهذا هو ما يكون شمولية الخلق، ومثله الأعلى يقوم في الشراء القوي وقدرة الذاتية على التركيب.

وفي هذا الباب ينبغي علينا أن ندرس الخلق من الأوجه الثلاثة التالية:

أولاً: من حيث هو فردية شاملة وثراء؛

ثانياً: ينبغي النظر في هذا الشمول من زاوية الجزئية والتحدد بها.

ثالثاً: إن الخلق، وهو واحد في ذاته - يشكل مع هذا التحدد وجوداً - من أجل - ذاته ذاتياً، وعليه إذن أن يؤكد نفسه كخلق ضلّب وراسخ.

إن النفس الإنسانية هي من الشراء والاتساع بحيث لا يعبر عنها إله (يوناني) واحد، بل عدة آلهة، وقلب الإنسان يحتوي على كل القوى التي هي منفصلة بعضها عن بعض في داخل دائرة الآلهة. إن الإنسان يجمع في صدره كل الأولمپ

(أي كل آلهة الأولمپ). وهذا ما قصده أحد القدماء (اليونان) حين قال: «أيها الإنسان! إنك بوجданاتك صدقت كل الآلهة». وهذا صحيح، إذ كلما ارتفت الحضارة اليونانية إزداد عدد آلهتها، وصار آلهتها الأقدمون أقل وضوحاً وفرداً وتحدداً.

وفي وسط هذه الثراء على الخلق أن يؤكد ذاته. وهذا هو ما يجتنبنا في الخلق، أعني أن ما يجتنبنا هو أن الخلق، على الرغم من هذا الشمول وهذا الثراء فإنه يظل ذاتاً محصورة في ذاتها. وإذا لم يرسم الخلق على صورة هذه الذاتية المحددة، والشاملة في نفس الوقت، وإنما يرسم على أنه تحت سيطرة وأحداث واحد فقط، فإنه يبدو مشوهاً، فاسداً، ضعيفاً، عاجزاً. وضعف الأفراد وعجزهم يقوم في كون مضمون القوى الخالدة لا يتجلى على أنه هو ذاتها، وعلى أنه صفات توصف بها الأفراد.

فكـلـ بـطـلـ مـنـ أـبـطـالـ هـومـيـروـسـ - مـثـلاًـ يـمـثـلـ مـجـمـوعـاًـ حـيـاًـ ذـاـ خـصـائـصـ وـمـلـامـحـ تـتـعـلـقـ بـالـخـلـقـ فـأـخـيلـوـسـ بـطـلـ شـابـ؛ لـكـنـ قـوـتـهـ الشـابـةـ لـاـ تـسـتـبـعـ حـضـورـ صـفـاتـ أـخـرىـ إـنـسـانـيـةـ حـقاـ. وـهـومـيـروـسـ يـكـشـفـ لـنـاـ هـذـهـ الصـفـاتـ الـمـتـنـوـعةـ بـأـنـ يـضـعـ بـطـلـهـ هـذـاـ فـيـ مـوـاضـعـ وـمـوـاقـعـ شـدـيـدـةـ التـنـعـ وـالـخـلـافـ: فـأـخـيلـوـسـ يـحـبـ أـمـهـ تـاتـيسـ، وـبـيـكـيـ عـلـىـ بـرـيـساـيـسـ Briseisـ الـذـيـ سـلـبـ مـنـهـ، وـشـرـفـ الـمـهـانـ يـدـفعـهـ إـلـىـ الـوقـوعـ فـيـ صـرـاعـ مـعـ أـجـامـنـونـ، وـهـذـاـ الـصـرـاعـ هـوـ نـقـطـةـ اـبـتـدـاءـ الـأـحـدـاثـ الـلـاحـقـةـ وـالـوـارـدـ ذـكـرـهـ فـيـ «ـالـإـلـيـاذـةـ». وـهـوـ فـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ أـوـفـيـ الـأـصـدـقاءـ لـپـتـرـوـكـلـ وـلـأـنـطـيـسـلـوـخـسـ؛ وـهـوـ، بـوـصـفـهـ شـابـاًـ فـيـ زـهـرـةـ الـعـمـرـ، مـمـلـوـءـ بـالـحـيـوـيـةـ، مـقـدـامـ، شـجـاعـ، لـكـنـ فـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ شـدـيـدـ الـاحـتـرـامـ لـمـنـ هـمـ أـكـبـرـ مـنـهـ سـئـاـ؛ وـخـادـمـهـ الـوـفـيـ فـيـنـكـسـ Phenixـ يـرـقـدـ جـنـبـ قـدـمـيهـ؛ وـفـيـ جـنـازـةـ پـتـرـوـكـلـ Patrocleـ يـبـدـيـ عنـ اـحـتـرـامـ كـبـيرـ لـنـسـطـرـورـ Nestorـ العـجـوزـ توـقـيرـاـ لـشـيـخـوـختـهـ. لـكـنـ أـخـيلـوـسـ فـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ سـرـيعـ الـغـضـبـ، وـيـثـورـ لـأـقـلـ سـبـبـ؛ وـحـينـ يـنـتـقـمـ يـبـدـيـ عنـ قـسوـةـ لـاـ تـرـحـمـ أـعـدـاءـهـ: أـلـمـ يـقـيـدـ هـكـتـورـ، بـعـدـ أـنـ قـتـلـهـ، فـيـ عـرـيـتـهـ وـدارـ بـهـ ثـلـاثـ دـورـاتـ حـولـ أـسـوارـ طـرـوـادـةـ، جـازـاًـ جـثـةـ هـكـتـورـ مـنـ خـلـفـهـ؟ وـمـعـ ذـلـكـ نـرـاهـ تـأـخـذـهـ الشـفـقـةـ حـينـ يـأـتـيـ إـلـيـهـ فـرـيـامـ Priamـ وـهـوـ فـيـ خـيـمـتـهـ، لـأـنـ يـتـذـكـرـ أـبـاهـ هـوـ وـقـدـ بـقـيـ فـيـ الـمـنـزـلـ، وـيـقـدـمـ إـلـىـ الـمـلـكـ (ـفـرـيـامـ) يـدـيهـ الـتـيـنـ قـتـلـتـاـ اـبـهـ (ـهـكـتـورـ). إـنـ فـيـ وـسـعـنـاـ أـنـ نـقـولـ عنـ أـخـيلـوـسـ: إـنـ إـنـسـانـ حـقاـ لـقـدـ بـسـطـتـ الـطـبـيـعـةـ إـنـسـانـيـةـ النـبـيـلـةـ كـلـ ثـرـانـهـ وـتـنـوـعـهـاـ فـيـ فـردـ

واحد. وهذا ينطبق على سائر الشخصيات عند هوميروس: يولوس Ulysse، Diomede، Ajax، أياكس Ajax، أجاممنون، هكتور، أندروماخدوس: فكل واحد منهم هو كلٌ شامل، هو عالم في ذاته، وهو إنسان تام، حتى، وليس تجريداً رمزاً لصفة خلقية منفردة. ولو قورنت بهم شخصيات مثل زيجفريد Siegfried، وهاجن Hagen الذي من طروا Troy بل وفولكر Volker فإن هؤلاء، على الرغم من طاقاتهم، يبدون شاحبين، عقيمين، محدودين.

إن هذا النوع هو هذا الذي يهب الخُلُق الاهتمام الذي نحن نوليه لكل ما هو حي. بيد أن هذا الملاء وهذا الشراء يجب أن يظهر على أنه يكون عملاً لا ينقسم في ذات واحدة، وليس كاجتماع عَرَضي لعدد من الصفات التي تتجلّى بحسب الصدقّة وكل واحدة منها تجهل الأخرى لعدم وجود رابطة عضوية وضرورية تجمع بينها حتى تكون منها حزمة متينة. إن الأطفال يمسون كل شيء ويبدو عليهم أنهم يهتمون بكل شيء: لكن اهتمامهم هذا هو اهتمام وقتٍ فقط، ويتنقل - دون داع ولا سبب كافٍ، من موضوع إلى آخر؛ ولهذا يمكن أن نقول لهم إنهم مجردون من الخلق ذلك لأن الخلق يجب أن يكون حاضراً في كل تجلّيات النفس الإنسانية، ويجب أن يظهر بها بكل كيانه، دون أن يتثبت فيها ساكناً، محافظاً - في الوقت نفسه داخل هذا الشمول من الاهتمامات - على أهدافه وخصائصه وملامحه الخاصة، متمسكاً بذاته المتركزة على نفسها والتي لا يصرفها صارف ولا يستتها مُشتَّت.

والشعر الملحمي أقدر من الشعر المسرحي والشعر الغنائي على تمثيل هذه الأخلاق الشاملة.

بيد أن الفن لا يستطيع الاكتفاء بهذا الشمول بما هو شمول. إذ عليه أن يعني بالمثل الأعلى محدداً في فردية غنية. وهذا يتم في الفعل في صراعه ورد فعله. والتحديد يتم حينما يصبح باثوس خاص صفة لخلق جوهري، متغلبة على سائر الصفات، ومؤدية إلى غaiات وقرارات وأفعال محددة. لكننا لو بالغنا في البساطة إلى درجة أن يكون الفرد شكلاً خالصاً بسيطاً، وبالتالي مجرداً، لباثوس معين، مثل: الحب، الشرف، الخ، فإننا بهذا نلغي الجانب الحي والذاتي للتمثيل، إذ يصير، كما هي الحال عند الفرنسيين، على الأقل من هذه الناحية - بارداً فقيراً، فإن كان من الضروري أن يكون للخلق جانب روئي يغلب على سائر الجوانب،

فيجب أن يحتفظ أيضاً - في داخل وعلى الرغم من تحدياته بكل ملء حياته، حتى لا يبقى الفرد محدوداً في حركاته وتجلياته، وأن يكون قادراً على التوجه في كل المواقف وأن يتفتح تحت الأوجه المختلفة لحياته الباطنة. وإننا لنجد ملء الحياة هذا على الرغم من بساطة پائوسيهم، عند أشخاص تراجيديات سونفليس حتى ليتمكن أن تقارن بالتمثيل المنحوتة. ذلك لأن النحت يستطيع، على الرغم من تحديد أشكاله، أن يعبر عما هو متعدد في خلق ما. إن النحت، بخلاف الوجدان الصاخب الذي يرثز كل قوته في نقطة واحدة، يمثل الحب، القوي ولكنه هادئ، صامت، الذي يجمع في داخله كل القوى التي في حالة سكون؛ لكن هذه الوحدة الوقور لا تبقى على شكل مجرد مجرد، بل تتجلى في جمالها على شكل دعاء وقيقة ابتداء للعديد من الإمكانيات المستعدة للتحقيق في أشد الظروف تنوعاً. ونحن نشاهد في أعمال النحت هدوءاً عميقاً يتضمن إمكان التعبير في الخارج عن كل القوى التي يحتوي عليها في حالة سكون ظاهري. وعلى الرسم والموسيقى والشعر، بدرجة أكثر مما يفعل النحت، أن يبرز تعدد الأشكال الباطنة في الخلق؛ وهذا هو ما فعله الفنانون دائماً، الفنانون الجديرون بهذا اللقب. ففي مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير - مثلاً - نجد أن الحب هو العاطفة البائوسية التي تسري في روميو؛ ومع ذلك نجده يواجه علاقات شديدة التنوع: فسواء تعلق الأمر بأهله، وأصدقائه، وخدمه، فإنه يحافظ دائماً على موقف مرتبط بالظروف؛ كذلك نجده مشغولاً بمناقشات تتعلق بالشرف، وواقعًا في مبارزة مع تيبلت Tybalt؛ ونجده مليئاً بالثقة والاحترام أمام الراهب، وحتى عند عتبة القبر يجري حديثاً مع الصيدلي الذي اشتري منه السم القاتل. وفي كل هذه الظروف والمناسبات يبدو رجلاً فاضلاً نبيلاً ويكشف عن حساسية عتبة. وجولييت، من ناحيتها، تواجه كل المواقف التي تخلقها علاقاتها مع أبيها، ومع أمها، ومع مربيتها، ومع كونت باريس، ومع القسيس الذي يتلقى اعترافاتها. ومع ذلك، فإنها مع انخراطها بعمق في كل واحد من هذه المواقف - تحافظ على عمقها هي، وخلقتها يسري فيه عاصفة واحدة هي الحب الواسع العميق سعة البحر اللانهائي والعميق عمقه، إلى درجة أنه يحق لها أن تقول: كلما أعطيت ازدادت امتلاكاً، ذلك أن ما تعطيه لا نهاية له تماماً مثل كل ما تملكه: كلامها لا نهاية له. فلئن كان الأمر هائناً لا يتعلق إلا بعاطفة پائوسيمة واحدة، فإنها من الثراء في ذاتها بحيث تستطيع أن تفتح إلى غير نهاية.

وهذا هو ما نجده أيضاً في الشعر الغنائي، على الرغم من أن الپائوس لا يستطيع أن يؤدي إلى الفعل في ظروف عينية. وهنا أيضاً ينبغي على الپائوس أن يكون تعبيراً عن الحال الباطنة للنفس التي يستطيع ملاؤها أن يواجه كل المواقف وكل الظروف. الفصاحة الحية، الخيال قادر على الاستيلاء على كل ما يلقاه، وعلى ربط الماضي بالحاضر، وعلى استخدام كل المحيط الخارجي ابتعاءً أن يجعل منه تعبيراً رمزاً عن باطنه دون أن يتراجع أمام الأفكار الموضوعية العميقية، ومن هنا في عرضها على روح شاملة، واضحة، نبيلة. إن هذه الصفات كلها التي للخلق وهو يعبر عن عالمه الباطن لها محلها أيضاً في الشعر الغنائي. ومن وجهة نظر العقل، مثل هذا التعدد في حضن التحديد السائد يمكن أن يبدو أنه غير منطقي. فأخيلوس - مثلاً - هذا البطل النبيل الخلق، المملوء بقوة الشباب التي هي جوهر جماله، يبدو مليئاً بالحنان تجاه أبيه وصديقه. فكيف يمكن إذن - هكذا يمكن أن نتساءل - أن يجرّ حول أسوار طروادة جثة هكتور وفي نفسه شعور بالانتقام البالغ القسوة؟ وعند شكسبير نجد أيضاً مثل هذا التناقض المنطقي ولنا هنا أن نتساءل: كيف حدث إذن أن تصرف أشخاص كبار النفوس على هذا النحو الذي يصدمنا؟ والجواب هو أن العقل، وهو يفكّر تفكيراً مجزداً، لا يركز إلا على جانب واحد من جوانب الخلق ويسحب ذلك على الإنسان كله. فما يظهر متناقضاً مع هذا الجانب الواحد يبدو للعقل غير منطقي. أما إذا نظرنا من وجهة نظر الحياة والشمول، فإن هذه التصرفات غير المنطقية تبدو أنها من صميم منطق الخلق، لأن مصير الإنسان لا ينحصر فقط في أن يحمل، بل عليه أيضاً أن يتحمل تناقض ما هو متعدد، مع بقائه دائماً مكافأً لنفسه ومحلاً لها.

ولهذا ينبغي أن يكون الخلق مركباً مما هو جزئي ومما هو ذاتي، وأن يمثل على شكل محدد، وأن تكون له في هذا التحديد قوة وثبات پائوس يبقى دائماً مكافأً لذاته. وحينما لا يكون الإنسان وحدة من هذا النوع، فإن العناصر المختلفة التي تتالف منها الكثرة تفصل بعضها عن بعض وتتشتت ويبقى الإنسان في موقف يتميز بالخلو من الأفكار والعواطف. إن ما يجعل الفردية لا متناهية والإلهية في الفن هو التوافق والوحدة التي تتحققها مع ذاتها. ومن هذه الناحية، فإن الثبات والرسوخ يعدان تحديداً مهماً للتمثيل المثالي للخلق. وكما قلنا من قبل، إن الخلق هو ثمرة تداخل بين عمومية القوى وخصوصية الفرد، وبفضل هذا التداخل يصير

وحدة ذاتية هي تركيب لا يقبل الانحلال لكل عناصر الكثرة. ومن وجہة النظر هذه، نجد أن الكثير من مبدعات الفن الحديثة هي عُزّضة للنقد.

فمثلاً في مسرحية «السيد» Le Cid لكورنيي Corneille نجد أن التصادم بين الحب وبين الشرف يكون موضوعاً جيداً. ذلك أن البائوس إذا اصطدم بائوس مضاد له، فإنه يؤدي إلى منازعات؛ لكن إذا كانت هاتان العاطفتان تولفان جزءاً من نفس الخلق، وجزء النزاع في دخلة نفس الشخص، فهذا يمكن أن يكون تكأة لخطابة لامعة ومناجيات مؤثرة؛ لكن ازدواج نفس واحدة تنتقل من المعنى المجرد للشرف إلى المعنى المجرد للحب، والعكس بالعكس، أمر لا يتفق مع ثبات الخلق وصلابته.

وثم عدم توافق آخر مع ثبات الفردية هو الذي يلاحظ في الأحوال التي فيها الشخصية الرئيسية، التي تسري فيها عاطفة مؤثرة، تدع نفسها تتجدد بواسطة شخصية ثانوية إلى درجة أن تستطيع أن تلقي مسؤولية الخطأ على هذه الأخيرة. فمثلاً عند راسين Racine نجد أن فدرس تقتعن بما قوله لها أونون Oenone إن الخلق الجدير بهذا الاسم يفعل دائماً بمبادرة منه هو وعلى مسؤوليته هو، ولا يسمح لأجنبي أن يتدخل في قراراته أو أن يؤثر في أفعاله. إنه يفعل بدافع من ذاته هو، ويتحمل مسؤولية فعله ويتقبل نتائجه.

وعدم ثبات الخلق يتجلّى بشكل آخر في عدد كبير من الانتاجات الأدبية الحديثة، خصوصاً الألمانية، حيث نجد أنه ينحدر إلى ضعف باطن وحساسية طالما أحدثنا أثراً سيناً في بلادنا هذه (ألمانيا). وأشهر الأمثلة على ذلك رواية «آلام الفتى فرتر» تأليف جيته: فإن بطل هذه القصة ذو خلق مريض حقاً يجعله - بما عنده من إنسانية - عاجزاً عن السمو فوق حبه. وما يجعله مشوقاً هو الوجдан العنيف والجمال في العواطف، ومناجياته للطبيعة التي فيها ينشد صدى لآلامه، ولطامة نفسه، ورفتها. وبمقدار ما تتركز اهتمامات الموضوع على شخصيته غير المتماسكة فإن الضعف يمكن أن يتخذ أشكالاً أخرى. وهذا أيضاً هو ما حدث عندنا (في ألمانيا) فيما بعد. وفي هذا الصدد يمكن أن نذكر فولدمار Woldemar، بطل رواية ياكوبى Jacobi. فها هنا شاهد البطل يُشيد بنفسه؛ ويعجب بفضائله وكماله. إنه يعيش في وهم لا يستطيع شيء أن يخرجه منه. إنه نفس تدعي العظمة والألوهية،

وتتخذ، تجاه الواقع بكل مظاهره، موقفاً زائفاً، وهي أضعف من أن تحمل المضمون الحقيقي للعالم الواقعي، فتحتمي وراء امتيازها كيما يكون لها الحق في أن ترفض كل شيء على أساس أنه غير لائق بها. إن مثل هذه النفس تبقى بمعزل عن الاهتمامات الحقيقة الواقعية، وعن الأهداف الصحيحة للحياة. إنها منطوية على ذاتها، غارقة في سطحاتها الدينية والأخلاقية. وإلى هذه الحماسة لكمالها هي الذي تتفاخر به تنضاف حساسية مبالغ فيها، لأن مثل هذه النفس مقتنة بأن العالم كله يجب عليه أن ينحني أمامها، وأن يسعى لفهمها. وحينما يبدي الآخرون عدم اكتراث بها، فإن هذه النفس «الجميلة» المتوحدة تضطر布 أحوالها وتشعر بأنها جرحت جرحاً بالغاً في كبرياتها. فتشيح بوجهها عن الإنسانية كلها وتعزف عن كل صدقة وعن كل محبة. وإن عدم القدرة على تحمل المضايقات التافهة وسوء التربية - وهي أمور لا يعبأ بها صاحب الخلق الكبير القوي - هذا أمر يتجاوز كل خيال، ومع ذلك فإن هذه الأمور هي التي تلقي بهذه النفوس في اليأس العميق. إن الإنسان الذي هذه هي حاله يسقط في حالة من المانحوليا، والحزن، والحدق وسوء المزاج؛ ويصير ظالماً، ويشعر بأنه بائس م فهو، ويستسلم لتأملات يرهق نفسه بها، ويصادق بها الآخرين؛ ويفيدي عن انقضاض نفسي، بل وعن قسوة يتجلى فيها عجز هذه النفس. ومثل هذه العزلة التي بها تشعر النفس لا تتفق مع وجود هذه النفس، لأن الخلق الجدير بهذا الاسم ينبغي عليه أن يكون قادراً على أن يزيد شيئاً واقعياً، ويجب أن تكون لديه الشجاعة لمواجهة الواقع الحقيقي. والاهتمام بهذا النوع من الذاتيات المنطوية على نفسها - هو اهتمام بأمور فارغة، على الرغم من اعتقاد هذه النفوس أنها من جوهر سام أسمى وأظهر مما عداها، وأنها تتجسد ما هو إلهي وتشاهده في عزبه، بينما يظل، بالنسبة إلى الناس العاديين، مستوراً في أعمق الطوايا. وعدم المنطقية الجوهرية هذه والباطنة في الخلق تؤدي أيضاً إلى نتيجة أخرى، وإلى تجسُّد إحدى قوى النفس في أفنوم، إذ يؤدي هذا التفكير السقim إلى جعل هذه القوى مستقلة وهذا هو الذي أدى إلى قيام تصورات يلعب فيها دوراً كبيراً السحر والتهاويل وعالم الجن وقصص الأشباح، والقول ببصر ثانٍ (غير البصر الحسي) ومنجزات الدين يمشون في النوم. ويصبح الفرد السليم العقل في مواجهة هذه القوى الغامضة وكأنه في مواجهة شيء موجود في ذاته من ناحية، وأجنبية عنه تماماً من ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه يراد إيهامه بأن هذه القوى هي التي تحدد مصيره وتؤثر فيه. ويزعمون أن هذه القوى المجهولة تخفي حقيقة

لا يمكن إدراكتها ومن شأنها أن تثير القشعريرة، وتنذر عن كل محاولة لتعقلها. لكن هذه القوى الغامضة ينبغي أن تُنفي من ملوك المعنى، إذ في هذا الملكوت لا يوجد شيء غامض، بل كل شيء فيه واضح شفاف، وما هذه الرؤى والتخيلات إلا الدليل على مرض عقلي يجر الشعر إلى مناطق ضبابية زائفة وخاوية - وقد قدم لنا كل من هوفمن، وهينريش فون كلايست في مسرحيته: «أمير هومبورج» شوامد رائعة. إن الخلق المثالي حقاً لا يستخدم باثوسه في عالم آخر وفي عالم الأشباح، بل يُعممه في الأمور الجادة التي في وسطها يبقى هو ذاته وفي عالمه الحقيقي. وقد صار البصر الثاني خصوصاً موضوعاً مبتداً وتأفهاً في الشعر الحديث. أما في مسرحية «فلهم تل» لشلر^(١) فالامر بالعكس: حينما تنبأ الشيخ العجوز أنسجاوزن، في لحظات موته، بمصير وطنه، فإنه تنبأ بنبوة هي في محلها تماماً. أما أن يريد المرء أن يستبدل المرض العقلي بسلامة الخلق، من أجل إثارة تصادمات واهتمامات، فإنها محاولة باهتة. ولهذا فإن الجنون، من حيث هو موضوع شعري، ينبغي أن يستخدم باحتياط شديد جداً.

والى هذه التشويهات التي تضر بوحدة الخلق ومتانته، نستطيع أن نضيف أيضاً تشويهاً يصدر عن السخرية الحديثة. إن هذه النظرية الزائفة تدفع الشعراء إلى تصور الأخلاق من زاوية التنوع الذي يستبعد كل وحدة وهذا يؤدي إلى تدمير الخلق نفسه بما هو كذلك. فحينما يصوّر شخص بأنه محدد على نحوين، فإن تحدده ينبع إلى عكسه، إذ يستخدم الخلق لإثبات بطلان كل تحديد. وتلك هي المهمة العليا التي تحددها السخرية للفن، إذ ينبغي على الشاهد إلا يفرق انتباهه في الاهتمام التوكيدى في ذاته، بل عليه، مثل السخرية نفسها، أن يكون فوق كل شيء، وأن يرى كل شيء من على وبهذا المعنى أراد البعض أن يفسّروا شخصيات شكسبير. فهم يزعمون - مثلاً - أن ليدي ماكبث كانت زوجة حبيبة ذات قلب زاخر بالحنان، وإن كانت ليس فقط هي التي حممت وغذّلت مؤامرة، الاغتيال، بل هي أيضاً التي نفذتها. لكن الأمر الرائع عند شكسبير هو أن شخصياته تحفظ بكل كيانها الكامل، حتى من وجهة نظر عظمتها الشكلية وثباتها في الشر. صحيح أن هملت شخصية مهزوزة متربدة، لكن تردداته يتعلق لا بما

(١) راجع ترجمتنا لها ضمن سلسلة رواح المسرح العالمي، التي تصدر في الكويت.

يجب عليه أن يفعله وإنما بالكيفية التي يستطيع بها أن يفعل ما يريد أن يفعله. ولكن هم يقولون إن شخصيات شكسبير شخصيات شبهية، ويزعمون أن هذا الاضطراب الناشئ من التردد المستمر والمزاج المتغير فجأة والانتقال من عاطفة إلى أخرى - هو ما يجذب المشاهدين للمسرحية. لكن ما يكون المثل الأعلى هو الحقيقة الواقعية للصورة Idee تلك الحقيقة التي يكون الإنسان جزءاً منها من حيث هو ذات، ويفضل هذا يستطيع أن يبقى مخلصاً لنفسه وأن يكون كلاً موحداً لا يقبل الانقسام.

المثل الأعلى والعالم الخارجي

وجود الإنسان يفترض وجود عالم يحيط به وضعه فيه مثل وضع تمثال الإله في داخل المعبد. لهذا ينبغي علينا أن نتبع الخيوط التي تربط بين المثل الأعلى والعالم الخارجي.

وها هنا نجد تعقيدات عديدة ومتعددة أوجدها تشابك الظروف الخارجية. إذ نجد أولاً الأحوال المتعلقة بالطبيعة الخارجية: المحل، الإقليم، المكان، العصر، الجو (الجنوبي أو الشرقي).

ثم إن الإنسان يستخدم الطبيعة الخارجية لإشباع حاجاته وتحقيق غاياته. وعلينا هنا أن نحسب حساباً للطرق التي يستعين بها الإنسان من أجل ذلك؛ مهارته في اختراع الأدوات والآلات وصنعها، والأسلحة وأدوات النقل ومرافق الحياة وأسباب الترف، وكيفية تحضير الأطعمة، الخ.

والى جنب ذلك يعيش الإنسان عيشة واقعية ذات روابط روحية تتخذ وجوداً خارجياً أيضاً: أشكال الأمر والطاعة، وتنظيم الأسرة والقرابة؛ والملكية، وأنواع الحياة الزراعية والمدنية، والعبادات الدينية، وإدارة الحرب، والبنية السياسية والمدنية، وبالجملة: كل أنواع الآرين والعادات في كل المواقف وكل ألوان العمل - إن هذه كلها تؤلف جزءاً من العالم الواقعي الذي تجري فيه حياة الإنسان.

وكل هذه طرق بها ينفذ المثل الأعلى مباشرة في المجرى العادي للواقع الخارجي.

وهنا نجد نظرية تقول إن الفن لا شأن له بهذا كله، لأنه إنما يعني بما هو روحي وياطن، ولا يحفل بما هو خارجي وعادي ومتبدل؛ كما أن الغالية العظمى

من هذه الأمور هي مواضعات وأصطلاحات، وتتوقف على الأوضاع في الزمان والمكان، وهي وبالتالي مجموع من العواصف التي ينبغي على الفن ألا يشغل نفسه بها إذا ما أراد أن يبقى جديراً بالمهمة الموكولة إليه.

لكن هذه النظرية، الشائعة اليوم (في أيام هيجل) إنما تدل على أن أصحابها لا يملكون الشجاعة لمواجهة العالم الخارجي. ولهذا فإن الوسيلة الوحيدة لديهم تقوم في الانسحاب من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، إلى عالم العواطف الذي لا يريدون الخروج منه، فيعيشون هكذا في الواقع، متورطين أنفسهم بمحنة معارف غير ميسورة للآخرين، ناظرين في السماء بنوع من الحنين، ومعتقدين أن من واجبهم أن يحتقروا كل ما هو أرضي.

لكن المثل الأعلى الحقيقي لا يقنع أبداً بما هو باطن محض، بل عليه أن يذهب حتى العيان المتحدد بواسطة الخارج في كل أوجهه. ذلك لأن الإنسان - هذا المركز الحقيقي لمثل الأعلى - يحيا، أي أنه يتطور في مكان محدد، ويتنسب إلى عصر معين؛ إنه العاشر واللامتناهي الفرديان في وقت واحد معاً. والحياة تتضمن صراعاً مع محيط خارجي، والصراع معناه الاتصال والفعل. وهذا الفعل هو الذي يدركه الفن، ليس فقط بما هو كذلك وعلى نحو عام؛ بل وأيضاً وخصوصاً في تجليات هذا العمل، الذي ينبغي أن يمثل كردة فعل به الكائن الحي يهيج ويحرك المواد التي يزوده بها المحاط الخارجي.

وكما أن الإنسان شمولٌ ذاتي متميز من كل ما هو خارج عنه، كذلك العالم الخارجي يكون كلاً محدداً ومغلقاً تماماً. وعلى الرغم من هذا الاستقلال والتحديد الذاتي، فإن بينها مع ذلك علاقات جوهرية، ومن الاتصالات بينها تنتج الحقيقة الواقعية العينية، التي يجب أن تشكل مضمون الفن. ومن هنا ينبع السؤال: على أي شكل يستطيع الفن أن يقدم التمثيل المثالي للخارج في وسط هذا الشمول؟

علينا هنا أن نميز ثلاثة أوجه للفن:

الأول: هو الشكل الخارجي المجرد بما هو كذلك: المكان، الهيئة، الزمان، اللون.

الثاني: والخارج يقتضي في العمل الفني أن يتحقق توافق بين الخارج وبين ذاتية باطن الإنسان في اتصاله بمحيطه.

الثالث: العمل الغني يقصد به اللذة العيانية؛ إنه يتوجه إلى الجمهور الذي يريد أن يجد نفسه في الموضوعات التي يمثلها الفن، وأن يجد ما يكون الأسباب في معتقداته والصدى لعواطفه، والتذكير بتصوراته الحقيقة.

فلتتناول كل وجه من هذه الأوجه الثلاثة:

١ - الخارج المجرد بما هو كذلك

إن المثل الأعلى، حين يتخلّى عن ماهيته كيما يدخل في الوجود الخارجي، فإنه يتلقى في الحال حقيقة واقعية مزدوجة. فمن ناحية نجد أن العمل الفني ينتقل إلى مضمون المثل الأعلى الشكل العيني للواقع بتمثيله على شكل حالة معينة، أو موقف معين أو فعل محدد، أو حادث دقيق، وذلك على شكل وجود خارجي؛ ومن ناحية أخرى، الفن يثبت هذه الظاهرة الشاملة في مادة محسوسة محددة وهكذا يخلق عالماً جديداً محسوساً للعين ومسموعاً بالأذن - وهو عالم الفن. وفي كلتا الحالتين يمضي إلى الطرفين التصوّرين للخارج، أي إلى الحدود التي بعدها الوحدة الشاملة للمثل الأعلى لا تكشف بعد عن روحيتها العينية. وهكذا نجد أن العمل الفني يقدم جانباً خارجياً مزدوجاً، ولهذا فإن الشكل الخارجي الذي يتخذه لا يمكن أن يتلقى إلا وحدة خارجية. وهنا نشاهد ما أشرنا إليه من قبل حين تحدثنا عن الجمال في الطبيعة. فها هنا نفس التحديّدات، لكن فيما يتعلق بالفن. وطريقة تمثيل ما هو خارجي تتضمّن - من ناحية - الانتظام، والتماثل (السيميترية Symétrie) والمطابقة للقواعد الثابتة - هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى: الوحدة الناتجة عن البساطة والصفاء في المادة المحسوسة، أي للعنصر الخارجي الذي يستخدمه الفن لإعطاء شكل عيني إلى مبدّعاته.

ففيما يتصل أولاً بالانتظام والتماثل (السيميترية) نشاهد أنهما عاجزان، من حيث تحقيق الوحدة المجردة - عن استنفاد طبيعة العمل الفني، ولا حتى من حيث الخارج. ولا مكان لهما إلا فيما لا يشارك في الحياة: الزمان، المكان بمختلف أشكاله، الخ. في هذه العناصر غير الحية نجد أن الانتظام والتماثل (السيميترية) ليسا إلا علامات بواسطتها تتجلى السيطرة والتأمل. ولهذا نراهما يتجلّيان في العمل الفني على نحوين: من ناحية نجد أن طابعهما المجرد يتعارض مع ما هو حتى في الفن، لكن هذا ينبغي أن يسمو فوق التماّثل الخالص البسيط ابتعاده الوصول إلى

المثل الأعلى، حتى في تمثيل الجانب الخارجي. وهذا التحرر الذي يحدث - مثلاً - في النغمات الموسيقية لا يؤدي إلى الإلغاء الكامل للانتظام، فالانتظام حينئذ يقوم بوظيفة دنيا هي وظيفة القاعدة. ومن ناحية أخرى، فإن إدخال المقياس والقاعدة فيما يتأبى على المقياس وما هو غير منتظم - يكون التحديد الأساسي الوحيد الذي يمكن لبعض الفنون أن تعطيه لمبدعاتها، بسبب المواد التي تستخدمها؛ وفي هذه الحالة نجد أن الانتظام يكون العنصر المثالي الوحيد لهذه الفنون. والتطبيق الوحيد للانتظام إنما نجده في فن المعمار، لأن الغرض من العمل الفني المعماري هو أن يعطي شكلاً فنياً إلى المحيط الخارجي غير العضوي الذي للروح. ولهذا فإنه مؤسس كله على استعمال الخطوط المستقيمة، والزوايا المستقيمة، والخطوط الدائرية، ويقوم على تساوي الأعمدة والتوازد والأقواس والأقبية، الخ. والحق أن العمل الفني المعماري ليس هدفاً في ذاته، ولا يوجد لذاته، بل هو خارجية يقصد بها أن تكون زينة لشيء آخر، الخ. إن المبني يتطلب تمثال إله أو جماعة من الناس يريدون أن يقيموا فيه. وعمل فني كهذا لا يفرض نفسه على انتباها إذن هو بذاته ولذاته، وما دام الأمر كذلك فإننا نستطيع أن نقول إن قوانين الانتظام والتماثل (السيمتيرية) إنما تناسب على أفضل نحوِ الشكل الخارجي، وتطبيقاتها يمكن الذهن من الإحاطة بالمجموع بسهولة وبسرعة دون أن يحتاج إلى فحص طويل وتعتمق. وفيما يتعلق بالعلاقات الرمزية التي يمكن أو يجب أن توجد بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحي التي هي وعاء له أو مكان خارجي، فإن الكلام في هذا ليس موضعه هنا.

وما نقوله عن المعمار ينطبق أيضاً على فن البساتين، الذي هو مجرد نوع منه وتطبيق لأشكاله على الطبيعة الحقيقة. ففي البساتين كما في المباني المكان الرئيسي يرجع إلى الإنسان، وفن البساتين يمثل شكلين متعارضين: أحدهما خاضع لقوانين الانتظام والتماثل، والآخر لا ينسد إلا التنويع وعدم الانتظام. لكن علينا هنا أن نفضل الانتظام، لأن الأطواح المعقدة، والخمائل ذوات التعارض الشديدة، والقنطر الممدودة على المياه الراكدة الآسنة، والمفاجآت على صورة الكنائس القوطية والمعابد والبيوت الصينية، والإيرمناج، والأوانى المقبرية، والكتل الخشبية والروابي والأعمدة - كل هذه هي تزيينات لا تلبث أن تبدو مملة، ولا يمكن المرء أن يشاهدها مرة أخرى دون أن تثير في نفسه الغثيان والضجر.

والأمر بخلاف ذلك تماماً فيما يتعلق بالمناظر الواقعية وجمالها التي لا يقصد منها أن تسرنا، بل قد تكون بنفسها ينبعاً للاستمتاع. أما الانتظام، فعلى العكس من ذلك، لا يدعى مفاجأتنا، بل يجعل الإنسان يبدو أنه الشخصية الرئيسية في المحيط الطبيعي الخارجي.

والانتظام والتماثل يجدان لهما مكاناً في التصوير (الرسم) أيضاً، إذ يعملان على ترتيب المجموع وجمع الأشكال، ووضع كل شيء في المكان المناسب له، وتنظيم حركاتها، الخ. لكنه لما كانت الروحانية الحية تنفذ بعمق أكبر جداً في التصوير مما تنفذ في المعمار، فإنه لا يبقى للوحدة المجردة للتماثل إلا مكان ضئيل: إذ التساوي المتصلب وقواعد تهيمن على بدايات الفن، بينما في الفن الأكبر تطوراً نجد أنه في التجميع على شكل أهرام - مثلاً - يحل محله الخطوط الأكثر حرية والتي تقارب أكثر من الطبيعة العضوية بما تتخذه من أشكال. وفي مقابل ذلك نجد في الموسيقى والشعر أن الانتظام والсимetry يصيران من جديد تحديداً مهمـة. وفي مدة الأصوات نجد أن هذه الفنون تملك جانبـاً من الخارجية الصافية عاجزاً عن قبول أي شكل عيني آخر. إن من السهل أن نحيط بنظرة واحدة، بما هو موجود معـاً في المكان؛ أما في الزمان فإنـنا نجد أن اللحظة قد اختفت حينـما تكون لحظة أخرى حاضـرة؛ وهذه الاختفاءات والعودـات تشـكـل تواـليـاً يمتد إلى غير نهاية. وانتظام المقـيـاس mesure مهمـته هي إعطاء شـكـل لهذا الالـتـحدـدـ، وهو يفلـحـ في السيـطرـةـ على التـقدـمـ غيرـ المـنـتـظـمـ بـفـضـلـ التـحـديـدـ الذـيـ يتـكـرـرـ على فـترـاتـ مـتـظـمـةـ. إنـ الـقـيـاسـ الموسيـقيـ هوـ قـوـةـ سـحـرـيـةـ لاـ نـمـلـكـ الـانـفـلـاتـ منـ تـأـثـيرـهاـ، إـلـىـ درـجـةـ آـنـهـ كـثـيرـاـ ماـ يـحـدـثـ، حـينـ نـسـتـمعـ إـلـىـ عـلـمـ موـسـيـقـيـ، أـنـ نـوـقـعـ نـحـنـ عـلـىـ الـقـيـاسـ دونـ وـعيـ مـنـاـ. وـهـذـاـ العـودـ وـفـقـاـ لـفـتـرـاتـ مـتـسـاوـيـةـ وـتـبـعـاـ لـقـاعـدـةـ مـحـدـدـةـ لـيـسـ أـمـرـاـ يـرـجـعـ مـوـضـوعـيـاـ إـلـىـ الـأـصـوـاتـ وـمـذـتهاـ، بلـ بـالـنـسـبـةـ إـلـىـ الـصـوـتـ بـمـاـ هـوـ كـذـلـكـ يـسـتـرـيـ أنـ يـكـونـ بـحـسـبـ هـذـهـ الـفـتـرـاتـ أـوـ تـلـكـ، وـأـنـ يـنـقـسـمـ إـلـىـ درـجـةـ آـنـهـ لـدـىـ سـمـاعـ الـقـيـاسـ mesure نـحـنـ نـوـقـنـ فـورـاـ آـنـهـ يـوـجـدـ فيـ هـذـاـ الـأـنـتـظـامـ فـيـ الـأـزـمـنـةـ شـيـءـ ذـاتـيـ، وـأـنـ الـأـسـاسـ فـيـ الـمـسـاـواـةـ الـتـيـ يـحـتـفـظـ بـهـاـ الـإـنـسـانـ تـجـاهـ فـسـخـهـ، وـالـمـساـواـةـ وـالـوـحـدـةـ الـتـيـ يـفـلـحـ فـيـ الـمـحـافـظـةـ عـلـيـهـمـاـ وـسـطـ التـنـعـ الشـدـيدـ وـالـاـخـتـلـافـ الـهـائـلـ فـيـ الـظـرـوفـ وـالـأـحـوـالـ. وـلـهـذـاـ يـجـدـ الـقـيـاسـ صـدـىـ فـيـ أـعـقـمـ

عمائق النفس ويبلغ ذاتيتنا التي لم تكن هويتها مع ذاتها إلاً تجريداً في بداية الأمر - وفي هذه الأحوال فإن ما يجذبنا في الصوت ليس هو المضمون الروحي، ولا النفس العينية التي فيها تولد العواطف، كما أنه ليس هو الصوت أيضاً من حيث هو صوت هو الذي يؤثر فينا حتى أعمق عما نحن، بل هي الوحيدة المجردة التي ترتجها الذات في الزمان والتي تجد الجواب عنها في وحدة الذات نفسها.

وما قلناه عن القياس الموسيقي ينطبق أيضاً على الوزن والقافية في الشعر. فهاما أيضاً نجد أن الانظام والсимetry يسودان سيادة تامة، على الأقل فيما يتعلق بالجانب الخارجي، أعني ترتيب الكلمات.

ونفس الانظام تجده في المؤلفات المسرحية والملحمية. فهي تتالف من أقسام محددة، وأناشيد، وقصول، الخ. وهذه الأجزاء ينبغي أن تتواءم بين أقسام متساوية تقريباً. وكذلك الحال في المجاميع التي تتالف منها اللوحة المرسومة، بشرط ألا يتآثر المضمون، وألا يعطي لما هو ثانوي وعارض مكان لا يتناسب مع أهميته.

وبعد الحديث عن السيمetry نعود إلى مسألة الانسجام، فنقول إن الانسجام لا يرجع إلى ما هو كمي خالص، بل يرجع إلى اختلافات كيفية في جوهرها، ينبغي أن نضع وفقاً بينها بدلاً من أن نتركها في تعارض مستمر. ففي الموسيقى - مثلاً - نجد أن العلاقات (أو: النسب) بين النابر *tonique* والأوسط والسائل ليست كمية فقط، بل هي أصوات تختلف جوهرياً وينصرها بعضها في بعض من أجل تكوين وحدة دون أن تُظهر نشازها الصارخ المزعج. ذلك أن النشازات ينبغي عليها أن تصالح فيما بينها.

والأمر نفسه ينطبق على الانسجام في الألوان، إذ الفن يقتضي في اللوحات إلا تكون الألوان خليطاً اعتباطياً، بل يجب أن تنصهر الألوان في انسجام صريح بحيث تعطي انطباعاً شاملًا واحداً لا يقبل الانقسام. والانسجام يكون أسهل في التحقيق حينما يتعلق الأمر بمجموع من الفوارق التي تنتمي إلى نفس الدائرة. فمثلاً: اللون أساسه هو مقدار معين من الألوان الأصلية التي ليست امتزاجات عَرَضية. ومثل هذا المجموع، بواسطة التوافق بين عناصره المكونة له، يجب أن يعُد مجموعاً منسجماً. ففي اللوحة - مثلاً - يجب ليس فقط أن يوجد مجموع الألوان الأساسية: الأصفر، الأزرق، الأحمر، الأخضر، بل وأيضاً انسجامها؛ وكبار الفنانين القدماء قد سعوا، دون وعي منهم، إلى تحقيق هذا الكمال واتباع

قانونه. لكن، من حيث أن الانسجام بدأ في الانفصال عن الخارجية البسيطة الممحضة، فإنه صار قادراً على امتلاك مضمون روحي أوسع والتعبير عنه. ومن هنا أيضاً أن كبار الفنانين قد أخذوا في رسم ملابس الأشخاص الرئيسية بألوان أساسية خاصة، وملابس الأشخاص الثانويين بألوان ممزوجة. فالسيدة العذراء مريم - مثلاً - يجب ليس فقط أن يوجد فيها مجموع الألوان الأساسية: الأصفر، الأزرق، الأحمر، الأخضر، بل وأيضاً انسجامها؛ وكبار الفنانين القدماء قد سعوا، دونوعي منهم، إلى تحقيق هذا الكمال واتباع قانونه. لكن، من حيث أن الانسجام بدأ في الانفصال عن الخارجية البسيطة الممحض، فإنه صار قادراً على امتلاك مضمون روحي أوسع والتعبير عنه. ومن هنارأينا أن كبار الفنانين قد أخذوا في رسم ملابس الأشخاص الرئيسية بألوان أساسية خالصة، وملابس الأشخاص الثانويين بألوان ممزوجة. فالسيدة العذراء مريم - مثلاً - تلبس غالباً عباءة زرقاء؛ إذ الهدوء المهدىء في اللون الأزرق يتناسب مع الهدوء والسلام الباطئين؛ ومن النادر جداً أن ترسم لابسة عباءة حمراء، لأن هذا لون صارخ.

والوجه الآخر للخارجية يتكون بواسطة المادة المحسوسة التي يستخدمها الفن في مبدعاته. وماهنا تقوم الوحدة في تحديد مكون من البساطة والرتابة uniformité، إذ يجب ألا تكون المواد المستخدمة في حالة تنوع غير محدود وخلط وعدم صفاء. وهذا التحديد بدوره لا ينطبق إلا على الجانب المكاني، وعلى صفاء الألوان - مثلاً - وعلى نظام الخطوط المستقيمة والدوائر الخ، وكذلك على العنصر الزمانى، قبل مراعاة القياس mesure، وصفاء الأصوات والألوان. ففي التصوير يجب ألا تكون الألوان عكرة أو رمادية، بل يجب أن تكون واضحة، دقيقة، بسيطة. إن ما يصنع جمال اللون هو البساطة والصفاء؛ وأبسط الألوان هي تلك التي تحدث أكبر أثر: الأصفر الصافي، مثلاً، والذي لا يميل إلى الخضراء، أو الأحمر الصافي الذي لا يميل إلى الزرقة أو الصفراء، الخ. ومن المؤكد، مع ذلك، أن من العسير التوفيق بين هذه البساطة في الألوان وبين الانسجام.

لكن هذه الألوان البسيطة تكون القاعدة التي يجب ألا تُمحى، وحتى إذا كان من المستحيل تجنب المزج، فإن هذا المزج يجب ألا يتخذ شكل بقع عكرة، بل ينبغي أن يتم المزج بحيث تظهر الألوان - رغم كل شيء - في صفاتها التورانى وبساطتها.

ونفس القاعدة تنطبق على الأصوات. إن ما يتبع الصوت هو ذبذبات الموجات (المعدنية أو غيرها) التي منها يصنع الوتر؛ وينبغي لهذه الذبذبات أن تكون بطول معين، كما يجب أن يكون الوتر مشدوداً بدرجة كافية؛ أما إذا حدث لهذا الشد ارتفاع أو إذا لم تكن الذبذبات بطول المطلوب، فإن الصوت يفقد دقيقته ويساطته، ويتعدي على أصوات أخرى، ويتجزأ عن ذلك ما يسمى بالصوت الزائف ويحدث نفس الشيء حين تنضاف إلى الذبذبات الصافية احتكاكات ميكانيكية ضوضاءها تؤدي إلى إفساد الصوت. كذلك الأمر في الصوت الإنساني: إنه ينبغي أن يخرج من الصدر صافياً حراً دون أن تختلط به ضوضاء صادرة عن عضو الصوت نفسه أو عن عائق لا يمكن التغلب عليه، مما يؤدي إلى جعل الصوت مبحواً. وهذا الوضوح والصفاء الحاليان من كل مزيج أجنبي يكون، في تحديده الثابت، الجمال، الجمال المحسوس الخالص للصوت، الذي به يتميز من الضوضاء، والأزيز، الخ.

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن اللغة، خصوصاً فيما يتعلق بالحروف الصائمة. إن اللغة التي تحتوي على الحروف الصائمة *u, o, e, i, a* واضحة صافية - كما هي الحال في اللغة الإيطالية - هي لغة ذات رنين لذيد مناسب للغناء. أما الحروف الصائمة المزدوجة (*eu, oai, ai*) فإنها تؤدي دائماً أصواتاً مختلطة. وفي الكتابة نجد أن ألفاظ اللغة تنحصر غالباً في بعض العلامات، التي تبقى هي هي، وهذا يعطيها مظاهر البساطة الكبيرة وطابع الدقة الوفيرة. ييد أن هذه الدقة غالباً ما تزول في لغة التخاطب، حتى إن لهجات الشعبية، مثل لهجات جنوب ألمانيا، وإقليم شبابن *Schwaben* وسويسرة الألمانية فيها ألفاظ بلغ فيها الامتزاج حداً يجعلها غير قابلة لأن تكتب. وهذا لا يرجع إلى عيوب في اللغة المكتوبة، وإنما يرجع إلى جلافة الشعب.

٢ - التوافق بين المثل الأعلى العيني وبين الواقع الخارجي

إن القاعدة العامة في هذا الشأن هي أن الإنسان ينبغي أن يشعر بأنه كما لو كان في بيته - في العالم المحيط به، وأن تكون الفردية في اللغة مع الطبيعة ومع كل أحوالها الخارجية بحيث لا يكون ثم انفصام بين الشمول الذاتي الباطن الخاص بالخلق وأحواله وأفعاله، وبين الوجود الخارجي الموضوعي. كذلك لا ينبغي أن تكون الذاتية الباطنة غريبة عن الموضوعية الخارجية، أو أن يكون بينها عدم

اكترات. بل يجب، على العكس من ذلك، أن يوجد بينهما توافق وتكيف. والموضوعية الخارجية، بقدر ما هي واقع المثل الأعلى، يجب أن تتجرد من خشونتها، وأن تتجلى في استقلالها الموضوعي، ابتعاداً أن تصبح في هوية مع ما هي تجلٍّ خارجي له.

وهذا التوافق يمكن اعتباره من وجهات نظر ثلاثة:

أولاً: الوحدة بين الذاتية الباطنة وبين الموضوعية الخارجية يمكن أن تكون توافقاً في ذاته، وأن تؤمن بواسطة رابطة باطنية ومستورة بربط الإنسان بمحبيه الخارجي.

ثانياً: لما كانت الروحانية العينية وفرديتها تكونان نقطة انطلاق المثل الأعلى ومضمونه الجوهرى، فإن التوافق مع المحيط الخارجي يجب أن يظهر على أنه أثر للنشاط الإنساني وصادر عن هذا النشاط.

ثالثاً: هذا العالم الذي أوجده العقل (أو الروح) الإنساني هو بدوره شمول يكون - في وجوده في ذاته ولذاته - موضوعية معها يبقى على الأفراد المتتطورين في هذا المجال أن يحافظوا على توافق مستمر.

1 - وفيما يتعلق بالنقطة الأولى يمكن أن نبدأ فنقرر هذه الواقعة، وهي أن محيط المثل الأعلى، حينما لا يكون صدوراً بعد، يكون بالنسبة إلى الإنسان، ما هو خارجي بوجه عام، أعني الطبيعة الخارجية.

وهنا يمكن النظر في ثلاثة أوجه:

في المقام الأول نجد أن الطبيعة الخارجية، منظوراً إليها من حيث وجهها الخارجي، تكون واقعاً ذا شكل محدد في كل تفاصيله. فإن كان علينا أن نوفيها حقها في دعواها - وهو حق مشروع - أن تكون موضوعاً لتمثيل فتى، فإن هذا التمثيل يجب عليه أن يحاكي الطبيعة بأمانة كما هي. وقد تحدثنا فيما سبق عن الاختلافات بين الطبيعة كما تتجلى للعيان المباشر وبين الفن. لكن ما يميز - بوجه عام - كبار الفنانين هو أن محاكياتهم للمحيط الطبيعي هي دائماً أمينة، صادقة، كاملة. ذلك لأن الطبيعة لا تشتمل فقط على السماء والأرض، والإنسان لا يحلق في الهواء، بل يشعر ويفعل في وسط مكون من الجداول والأنهار، من الروابي والجبال، من السهول، والأخدود، من الغابات، الخ. فهو ميروس - مثلاً - على

الرغم من أننا لا نجد له أوصافاً للطبيعة مماثلة للأوصاف الحديثة، فإنه يدهشنا مع ذلك بدقة الوصف لهذه المناطق أو تلك كما نعرفها اليوم في واقعها الجغرافي. وفي مقابل ذلك نجد أن الشعر الفقير الذي نظمه المنشدون الجوالة فقير في الوصف ورسم الأخلاق، خاوي وضبابي. فمثلاً المنشدون الأساتذة Meistersinger حين ينظمون حكايات الكتاب المقدس، ويختارون مسرحاً لها مدينة أورشليم، مثلاً، لا يقدمون إلينا إلا مجرد أسماء. والأمر نفسه نجده في «كتاب الأبطال» Faust Omit يجوب في غابة من الشوح؛ ويخوض معركة مع تنين، وكل هذا يجري بمعزل عن كل محيط إنساني، ودون تحديد دقيق لمكان الأحداث، الخ إلى حد أن الإدراك لا يجد أمامه إلا الخلاء. وحتى في نيشيد النيبلنجن Niebelungen تجري الأمور على نفس المنوال: صحيح أن الأمر يتعلق بمدينة فورمس ونهر الراين، ونهر الدانوب لكن على نحو غامض جداً وغير دقيق مطلقاً لكن التدقيق الكامل هو المميز الرئيسي للفردانية وللواقع، وإذا أعزز هذا التدقيق كنا في عالم التجريد والخلوٌ من الفردانية والواقعية.

وي بهذه الدقة يرتبط مباشرةً تنمية لتفاصيل تسهم في إعطائنا صورة وعياناً دقيقين عن المظهر الخارجي. صحيح أنه يوجد بين الفنون، من هذه الناحية اختلاف كبير يرجع إلى العناصر التي بها تعتبر فالتفاصيل والجزئيات الخارجية لا تجد مكاناً فسحاً في النحت، بسبب الواقع الساجي والعمومية في مدعاهاته، وهو لا يستخدم الخارج من أجل التحديد المكاني والمحيط، بل على شكل ملابس وأغطية الرأس وأسلحة، الخ. وكثير من التمايل في النحت القديم لا يمكن تعريفها على نحو متفاوت في الدقة إلا بفضل الشكل التقليدي للملابس وتصنيف الشعر، وما شابه ذلك من علامات. لكن ما هو تقليدي لا يكون جزءاً مما هو طبيعي، وهو لا يتفق مع ما هو عَرَضي في الأشياء التي من هذا النوع؛ إذ الأشياء تتخذ - بواسطة ما هو تقليدي، طابع العلوم والرتبة.

وعلى عكس ذلك نجد أن الشعر الغنائي لا يعبر إلا عن الحياة الباطنة ولا يحتاج إلى الخارج كيما يكون مُذركاً تماماً. أما الشعر الملحمي فهو على عكس ذلك: إنه يروي ما هو موجود، وأين وكيف حدثت المغامرات، وتبعاً لذلك فإنه يحتاج - كيما يحدّد روایته - إلى إدخال أكبر قدر ممكن من التفاصيل.

والتصوير يستخدم، من هذه الناحية، جزئيات أكثر بكثير مما تفعل سائر

الفنون. لكن يجب في كل فن، أيًّا ما كان، ألا تُدفع هذه الحاجة إلى ما بعد الحد الذي عنده يبدأ ابتدال الطبيعة الواقعية ومحاكاتها المباشرة، وهذه التفاصيل يجب ألا تتجاوز المقدار الذي يتطلبه التعبير عن الجانب الروحي في الفرد وواقع الحياة الباطنة. ويوجهه عام، يجب ألا يصير التدقير غاية في ذاتها، لأن المظهر الخارجي ينبغي ألا يمثل إلَّا باتفاق مع الباطن.

وبالجملة، نقول إنه من أجل إظهار الفرد في كل حقيقته الواقعية لا بد من أن نحسب حساباً لذاته ولمحيطه الخارجي. لكن لكي يظهر الخارج أن خارجه هو المتعلق به، فلا بد من وجود اتفاق جوهرى بين كليهما أى بين الذاتية وبين المحاط الخارجي، اتفاق يمكن - بدرجات متفاوتة - أن يكون باطننا وأن يحتوي على بعض العناصر العارضة، دون أن تتأثر الوحدة أو الهوية التي هي الأساس. فمثلاً في كل التجليات الروحية لأبطال الملائكة: في طرق معاشهم، وأساليب تفكيرهم وشعورهم وفعلهم لا بد من وجود انسجام مستور، وتناغم يجعلان من الذاتية ومن المحاط الخارجي كُلُّا لا تنفص عِرَاء. «فالعربي»، مثلاً، يؤلف شيئاً واحداً هو والطبيعة المحيطة به، ولا يمكن أن يفهم إلَّا إذا وضع في وسطه وبنته، ونجمه وصحابيه المقفرة، وخيمه وخيوطه. ذلك لأنه لا يشعر بوجوده إلَّا في هذا الجو، وفي هذه المنطقة، وفي هذا الإقليم من العالم». وكذلك الأمر عند أبطال أوسيان Ossian: نجد أن الذاتية والحياة الباطنة تبلغان أعلى درجة، لكنهم بأحزانهم ومزاجهم السوداوي يجعلوننا نفكر في أراضيهم المغطاة بالخلنج والتي تكتنفها الرياح، وفي سُحبِهم، وضبابِهم وروابيهم وكهوفهم المظلمة. إن ملامح تلك البلاد هي التي تسمح لنا فهم حياة هؤلاء الناس الباطنة، بأحزانهم وألامهم وألوانِ كفاحهم. إنهم في تلك البلاد يشعرون بأنهم في مكانهم الحقيقي، وهم جزء لا يتجزأ منها.

ب - وهنا نوع آخر من التوافق، هو الذي يتحقق مباشرةً بواسطة النشاط والبراعة الإنسانيين، وذلك بأن يستخدم الإنسان الموضوعات الخارجية لتحقيق غاياته الشخصية، محدثاً بذلك انسجاماً بينها وبين نفسه، بما تكفله هذه الموضوعات من إشباع لحاجاته. والتوافق هنا يختلف عن التوافق الذي تحدّثنا عنه من قبل، فالتوافق الأول يتعلق بما هو عام، أما التوافق الذي نتحدث عنه الآن فيتعلّق بما هو جزئي، بال حاجات الجزئية وإشباعها بواسطة الاستعمال الجزئي

للموضوعات التي تقدمها الطبيعة. إن هذه الحاجات وإشباعها شديدة التنوع إلى غير نهاية، بيد أن الأشياء الطبيعية أكثر تنوعاً ولا تتحذى بساطة أكبر إلا بفضل الإنسان الذي يدخل فيها الغايات الخاصة بروحه هو وتشيع في العالم الخارجي للإرادة. إنه يؤنس محيطه بأن يتبع إلى أي حد هذا المحيط يتلاءم مع ما يرضي حاجاته. ويفضل هذا النشاط وحده يكفل عن أن يبقى فيما هو عام، ابتغاء أن يشعر بأنه على راحته في العالم الخارجي الذي يحيط به، بكل تفاصيله وخصائصه الجزئية.

وها هنا نجد أن الإنسان ليس فقط على اتصال بالعالم الخارجي، بل هو يعتمد عليه. وهذا الاعتماد وهذا الخلو من الحرية يتناقضان مع المثل الأعلى؛ والإنسان، كيما يصير موضوعاً للفن، يجب أن يتحرر من هذا العمل ومن ذلك الاعتماد. والصالح بين هذين الجانبين: الذاتي والموضوعي، يمكن أن تكون له نقطة انطلاق مزدوجة: فمن ناحية، يمكن الطبيعة أن تقدم إلى الإنسان كل ما يحتاج إليه، وبدلاً من أن تقييم عراقيل في طريقه الذي يسير فيه لإشباع حاجاته، تساعده بكل الطرق من أجل تحقيق مصالحه وغاياته. لكن، من ناحية أخرى، للإنسان حاجات ورغبات لا تستطيع الطبيعة أن توفر له تحقيقها مباشرة. هنالك يكون الإنسان مضطراً إلى السعي لإشباعها بواسطة عمله هو، وبالاستيلاء على الأشياء الطبيعية وتكييفها لاستخدامه، وإزاحة العقبات بمزيد من مهارته - وبالجملة: تحويل ما هو خارج عنه إلى وسائل تمكنه من تحقيق أغراضه. والوضع المثالى في هذه الحالة هو التلاقي بين طبيعة مؤاتية ومهارة روحية، حيث يكون هناك انسجام سابق الوجود، بدلاً من الصراع والعيلولة.

ويتتجزء عن هذا أن بلايا الحياة يجب إزاحتها من الميدان المثالى للفن. والمثل الأعلى الحقيقى لا يقوم، مع ذلك، في أن يتحرر الإنسان من حالة الاعتماد الحالى على الخارج، بل هو في أن يستطيع العيش في ثراء يسمح له بأن يعيش عيشة أكثر حرية وصفاء، بمعونة الوسائل الطبيعية التي تحت تصرفه هي وحدها. وهنا يمكن إثارة نقطتين:

الأولى تتعلق باستخدام الموضوعات الطبيعية من أجل الإشباع النظري الممحض. وتلك هي حالة كل ما هو زينة وتحليلية يسعى به الإنسان للتجمّل، وبالجملة الترف الذي يحيط نفسه به. إن الإنسان بتجميله لنفسه وللوسط المحيط

به يبرهن على أن أثمن ما تقدمه له الطبيعة: من ذهب، وأحجار كريمة، ولؤلؤ، وعاج، ومنسوجات ثمينة، وبالجملة: كل هذه الأشياء النادرة والبراقة لا تهمه من حيث هي موجودة في الطبيعة، وإنما تهمه فقط بالقدر الذي به يستطيع هو أن يستخدمها لزينته هو، أو لزينة محبيه، أو لتجميل من يحبهم ويقرهم، ولزينة أمراته، ومعابده وآلهته. وفي هذا السبيل هو يختار خصوصاً ما يبدو له أنه جميل من حيث هو موضوع خارجي، مثل الألوان الصافية النورانية، والمعادن اللامعة كالمرايا، والأخشاب المعطرة، والمرمر، الخ. والشعراء، وخصوصاً الشعراء الشرقيون، لا يدخلون وسعاً في الإشادة، في أشعارهم - بهذه النفائس التي تلعب دوراً أيضاً في ملحمة النبيذنجن *Niebelungen*^(١). والفن، بوجه عام، لا يقنع بمجرد وصف هذه النفائس، بل يزين بأمثال هذه النفائس مبدعاته، فكلما كان ذلك ممكناً ومطلوباً. فلتزين تمثال *Pallas* في أثينا، وتمثال زيوس *Zeus* في أولمبيا لم يدخل الفنانون بالذهب ولا بالعاج. ومعابد الآلهة، والكنائس، وتماثيل القديسين والقصور الملكية، عند كل الشعوب هي نماذج للفخامة والترفة؛ وطالما تباهت الشعوب بأن تكون في آلهتهم ثرواتهم هم تتالق أمام أعينهم، كما أنهم سروا دائماً بفكرة أن الأبية المحيطة بأمرائهم إنما جاءت من كرمهم وإقاماتهم بالجميل. والمسرات الناشئة عن هذا المصدر يمكن أن تعكر صفوها التأملات الأخلاقية، إذ يمكن المرء أن يتساءل: كم من الأثينيين الفقراء كان يمكنهم أن يمسكوا رمهم ويشبعوا جوعهم، وكم من العبيد كان يمكن تحريرهم بشمن معطف بلاس، وفي الظروف الأليمة، حينما كان وجود الدولة نفسه مهدداً، كان القدماء أنفسهم يعرفون كيف يستخدمون هذه الثروات من أجل أغراض مفيدة، كما يفعلون عندنا اليوم بكنوز الأديرة والكنائس. وهذه الاعتبارات الحزينة لا تنطبق فقط على أعمال الفن، بل وأيضاً على الفن كله بوجه عام، لأننا نعلم مقدار ما تنفقه الدولة على صيانة

(١) ملحمة المانية، ألفت في النمسا في بداية القرن الثالث عشر. وتتألف من ٣٩ نشيداً، وتنقسم إلى قسمين: الأول هو موت زيجفريد، والثاني هو انتقام زوجته كريمهارد. وخلاصتها أن البطل زيجفريد قد استولى على كنوز النبيذنجن - وهو أثران يسكنون العالم السفلي ويهيمون على الثروات المعدنية ويملكون كنزاً. وقد استطاع زيجفريد الاستيلاء على هذا الكنز وحاز قوى سحرية. وللزواج من كريمهارد ساعد جونتر - ملك برجونيا وأخا كريمهارد - على غزو برونهارد ملكة إيسلندا. فاستعانت بهاجن *Hagen* فقتل زيجفريد. وبعد ذلك بـ ٢٦ سنة استطاعت كريمهارد الانتقام وأطاحت برأس هاجن مستخدمة سيف زيجفريد. ولكن قتلها هلديبرند.

أكاديميات الفنون وعلى شراء الأعمال الفنية القديمة والحديثة، وعلى بناء الجاليريات والمسارح والمتحاحف، الخ. لكن مهما تكن الاعتبارات الأخلاقية وما عسى أن يؤدي إليه التفكير في هذه الأمور، فإنها تقوم على ذكرى الضرورات الآلية التي تقوم مهمة الفن في نسيانها، حتى إن الشعب يريد أن يؤمن لنفسه أكبر مجد وأعظم شرف بأن ينفق أمواله في الواقع، متسامياً فوق بلايا هذا الواقع.

لكن ليست مهمة الإنسان هي فقط أن يزين نفسه ومحيطة؛ بل عليه أيضاً أن يستخدم الأشياء الخارجية استخداماً عملياً، ابتعاداً إشباع حاجاته العملية. وهناك تبدأ حياة العمل الشاق عند الإنسان، واعتماده إزاء تناهي الوجود وابتداله؛ وفي وسعنا أن نتساءل بأي معيار يمكن مطالب الحياة العملية أن تكون موضوعاً للتمثيل الفتي.

لقد بدأ الفن أولاً بتمثيل هذا الأمر على شكل ما يسمى بـ«العصر الذهبي» أو «الحالة المثلثة». فالطبيعة تزود الإنسان، دون أن تقتضي منه أية مشقة، باشباع كل الحاجات التي يستشعرها - هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، هو يقتني، في براعة. بما تستطيع المروج والغابات والقطعان وحديقة وكوخ، الخ أن تزوده به من طعام ومسكن ومرافق أخرى، وذلك في نفس الوقت الذي هو فيه لا يشعر بأية وجدانات مثل الطموح، والطمع في الامتلاك وما شابه ذلك من ميول يبدو لنا أنها تتنافى مع نبل الطبيعة الإنسانية. ويبدو لأول نظرة أن مثل هذه الحالة لا تقدم صفة المثلالية، وبعض المجالات المحددة من الفن يمكنها أن تقنع بمثل هذا الموضوع. لكن إذا أمعنا الفحص على نحو أعمق، فإن مثل هذه الحالة تبدو لنا مليئة بالمال. ومؤلفات جسнер^(١) لم يعد يقرؤها أحد؛ وإذا قرأتها المرء شعر بالضيق. لأن هذا اللون من الحياة المحددة يفترض قلة النمو العقلي. إما الإنسان الشامل، الإنسان بالمعنى المليء لهذا اللفظ، فلا بد له من ميول واستعدادات من درجة أسمى، بحيث لا يستطيع أن يجتازها بألوان الإشباع التي يمكن أن تزوده بها الطبيعة التي يعيش في أحضانها وبين ممتلكاتها. إن الإنسان لم يوجد لكي يعيش في هذا الفقر من الروح المثلالية؛ بل يجب عليه أن يعمل، وما يشهده يجب عليه أن

(١) شاعر سويسري يكتب بالألمانية (زيورخ ١٧٣٠ - ١٧٨٨). وقد ألف أدولات *Wydylle* شعر متشر (سنة ١٧٥٦)، وأحد هما عنوانه: «موت هابيل» (موت هابيل ١٧٥٧ - ١٧٦٨). وقد لقيت رواجاً هائلاً. وترجمها ديدرو Diderot إلى اللغة الفرنسية. وفيها يتغنى بالعودة إلى الطبيعة، وبالحياة الريفية ويحيى البراءة الفطرية بلهجته عذبة رقيقة.

يسعى للحصول عليه بواسطة عمله هو. وهنا نشاهد أن الحاجات المادية الصرفة تفتح هي وحدها مجالاً فسيحاً لنشاط الإنسان، وتولد في الإنسان شعوراً بقوة باطنة من شأنها بدورها أن تبعث مصالح قوى أشد عمقاً. لكن هاهنا أيضاً يجب أن يتحقق اتفاق بين الخارج والباطن، ولا شيء أفعى في وظيفة الفن من تمثيل المؤس المادي وقد بلغ أقصى الدرجات. ودانته Dante - مثلاً - لا يتصور لنا نهاية أو جوليينو Ugolino وقد صرעה الجوع، إلا بلمسات سريعة. أما جرستنبرج Gerstenberg بالتفصيل موت أبناء أو جوليينو الثلاثة، ثم موت أو جوليينو نفسه، وهذا موضوع لا يسمح بالتمثيل الفئي، على الأقل من هذه الناحية^(١).

وباعتبار آخر وأسباب أخرى نجد أن حالة المدينة تتعارض أيضاً مع واقع المثل الأعلى. ذلك أنه في الدولة المتقدمة نجد أن العلاقات العديدة بين الحاجات وبين العمل، بين المصالح وبين تحقيقها - تكشف عن تعقيد من شأنه أن يجعل كل فرد محروماً من استقلاله ومنخرطاً في علاقات عديدة من الاعتماد على الآخرين. فال الموضوعات التي يستخدمها ليست من انتاجه هو، أو دورها من انتاجها ضليل للغاية؛ ثم إن كل واحد من هذه النشاطات، بدلاً من أن يتم على نحو فردي وحي، لا يتم إلا على نحو ميكانيكي، وفقاً لقواعد عامة. إن هذه المدينة الصناعية، التي تتضمن استغلالاً واستبعاداً متبادلين، تولد بالنسبة إلى البعض أبغض أنواع الفقر؛ والذين هم في فائق من العوز وال الحاجة يجب أن يكونوا من الشراء بحيث لا يستطيعون إلى العمل من أجل تحصيل خبزهم اليومي، ولكي يستطيعوا التفرغ لأعمال أسمى ولو جداناتهم. صحيح أنه بفضل هذا الفائض يزول التذكر

(١) أو جوليينو جارارد سكا Ugolino Gherardesca (توفي في بيزا سنة ١٢٨٨)؛ من أسرة جيرارسكا في بيزا التي لعبت دوراً كبيراً في الصراع بين الجلفيين أنصار البابا وبين الجبلان أنصار أمبراطور ألمانيا. وكان أو جوليينو في البداية من الجبلان، لكن تقرب من زعيم الجلفيين، يوحنا فسكوتني، فتفي من بيزا. لكنه استطاع استرداد سلطته بمساعدة أهالي فيرنتسه ولوكا، وحكم بالإرهاب. بيد أن رئيس الأساقفة رودجيرو ديلي أو بالدينبي دبر مؤامرة وأسقطه، وحبس أو جوليينو هو وأبناؤه الثلاثة أولاد أعمامه في برج سمي «برج الجوع»، فمات جوعاً بعد أن حاول أكل أبنائه. وقد استلهم دانته هذا الموضوع في سفر «الجحيم» من ملهاه الإلهية. وجرت هذه الأحداث في النصف الثاني من القرن الثالث عشر.

المستمر للعيلولة اللامتنامية، ويكون المرء بمعزل عن مخاطر السعي إلى الرزق ولا يصير وحلاً في طين المصالح المادية الخالصة. لكنه مع ذلك لا يشعر بأنه في محيطة المباشر، لأنَّه ليس هو الذي أوجد أو أنتج ما يحيط به وما به يستمتع؛ إنه إنما يستنقى من مخزون موجود من قبل، ثم إنتاجه في الغالب بأدوات ميكانيكية، وبالتالي بطريقة شكلية، ولم يصل إليه إلا بعد سلسلة طويلة من المجهودات التي قام بها أناس آخرون.

ولهذا فإن حالة ثالثة، تقوم في الوسط بين العصر الذهبي، وبين العصر المنظم المعقد للمجتمع البورجوازي - هي التي تسمح أفضل بالتمثيل الفني المثالي. ونحن نعرف هذه الحالة، إنها العصر البطولي الذي هو المثالي حقاً. إن العصور البطولية لا تعرف الفقر في المصالح الروحية، بل تسمو على هذا الفقر إلى مصالح وغaiيات أعمق، ولا يزال المحيط المباشر للأفراد وإشاع حاجاتهم المباشرة من عملهم هم.

هذا الغداء بسيط ذو طابع مثالي: عسل، لبن، خبز - بينما - مثلاً - القهوة والخمور المقطرة، الخ تذكراً في الحال بآلاف المعالجات التي يقتضيها تحضيرها. ثم إن الأبطال هم أنفسهم الذين يذبحون الحيوانات التي يأكلونها، وهم الذين يطهون بأيديهم لحومها، وهم الذين يضمرون الخيول التي يركبونها، وهم الذين يصنعون الأدوات التي يستخدمونها: فالمحرات، والسيف، والرمح، والدرع، والخوذة - كلها من صنع أيديهم أو بمساعدتهم. وفي هذه الحالة يشعر الإنسان بأن كل ما يستعمله وكل ما يحيط به هو من صنع يده، وأن كل هذه الأشياء الخارجية عنه هي منه وإليه ولا تأتي إليه من مصدر أجنبي عنه أو من جهة لا تخضع لسلطانه. وفي هذه الحالة يبدو له أن النشاط الذي يبذله للحصول على هذه المواد وتشكيلها - ليس تعباً وألمًا مرتًا، بل هو عمل خفيف لا يعرضه شيء ولا يهدده أي إخفاق.

حالة من هذا النوع هي التي نجدها عند هوميروس، مثلاً: فصولجان أجاممنون عصا للأسرة توارثها عن جده الذي يراها بنفسه وأورثها لأحفاده. وأوديسوس هو الذي صنع سرير الزوجية الكبير. وإذا كانت أسلحة أخيلوس ليست من صنع يده، فإن هيفايستوس هو الذي أعدَّها بناءً على طلب ثيتيس. *Thetis*. وبالجملة، نشاهد أن أول سرور متولد من الاكتشافات الجديدة قد تجلَّى، كما

تجلت نضارة الامتلاك، وما فيها من استمتاع؛ والإنسان لا يجد نفسه إلا في حضرة منتجات يدين بها لقوة عضلاته ومهارته يديه، وذكاء عقله، وجرأته وشجاعته. ويفضل هذا كله لم تستطع وسائل الإشاع أن تتحفظ إلى مرتبة الأشياء الخارجية الصرفة؛ إننا هاهنا نشاهد الميلاد الحني لهذه الوسائل، والتجلّي الحني للشعور بالقدرة التي يعزّوها الإنسان إليها؛ لأنّه لا يرى فيها مجرد أشياء ميّنة متحجّرة أمام عينيه بحكم التعود، بل يرى فيها أشياء صادرة عنه هو مباشرة. كل شيء هاهنا مثالي، لكنه لا يسبّب أن الأرض والأنهار والأشجار والدواب، الخ، تزود الإنسان بالطعام، حابسة إياه هكذا في محيط محدود وحاجبة إياه عن مصادر أخرى للاستمتاع؛ بل في حضن هذه الإنسانية البدائية الفياضة بالحياة تنبثق مصالح أعمق، بيازاتها كل ما هو خارجي يبدو ثانوياً.

ييد أن تطبيق هذا النوع من التمثيل على أشخاص من عصور أكثر تقدماً في المدينة وتطوراً في اتجاه مضاد، يصطدم بصعوبات ويتعرض المرء حينئذ لمخاطر. لكن جيته Goethe أفلح مع ذلك في هذا التطبيق، وذلك في كتابه «هرمن ودوروثي». وأجتنزىء هنا بغير إراد بعض الملامح من أجل المقارنة بمؤلفات من هذا النوع حديثة. إذ نجد مثلاً أن فوس Voss يقدم لنا في روايته بعنوان: «لويزا» لوحة مثالية للحياة والنشاط في نطاق هادئ ومحدود ولكن مستقل وفيه قسيس الريف والغليون Pipe ومعطف الغرفة والكرسي السائد وفتحان القهوة تلعب دوراً مهماً. لكن القهوة والسكر متوجان خارجيان، إذ هما مستوردان من عالم أجنبٍ عن النطاق الذي فيه تجري حياة أشخاص فوس Voss، وقد دخلوا فيه بعد المرور بمراحل وسطى عديدة: تجارة، مصانع الخ - وبالجملة بعد المرور بمراحل في الصناعة الحديثة. وإنّ فهذا النطاق الريفي ليس مغلقاً تماماً. أما في اللوحة التي تكونها «هرمن ودوروثي» فالأمر على العكس: ليس لنا أن نقتضي وسطاً مغلقاً، لأنّه في هذه القصيدة («هرمن ودوروثي») التي يسود فيها چزادولي idyllique نجد أن المصالح الكبيرة للعصر، وصراعات الثورة الفرنسية، والدفاع عن الوطن تلعب دوراً في غاية الأهمية. والنطاق الضيق للحياة العائلية في مدينة صغيرة يظل محصوراً، لا لأنّه يجهل الأحداث الكبيرة والانقلابات الجارية في العالم الخارجي، كما هي حال قسيس الريف في رواية فوس Voss، لكنه بفضل الربط بالحوادث العالمية الكبيرة التي في وسطها يتطور الأشخاص والأحداث الأدولية، يندرج النظر في مجال واسع

جداً لحياة بالغة الشراء؛ والصيادي الذي يصرّ على عدم تجاوز الأفق الذي تعود عليه يوصف بأنه مدعٌ محدود، إنه ليس شريراً ولكنه سريع الغضب. أما المحيط المباشر للأشخاص فلا يندرس فيه أي نشاز في أوصافه الأدولية، وهو يتقد تماماً مع خصائص الأدولي *idyll* كما أوردناها من قبل. فمثلاً نرى صاحب الفندق وضيوفه، والقسيس والصيادي يشربون القهوة، لكن

«الأم الحفية جاءت بخمر صافية نبيلة»

في قارورة ذات تقاسيم موضوعة على صينية من الصفيح الأبيض،

عليها كؤوس مخضارة اللون، كؤوس متربعة من نبيذ الراين» إنهم يشربون بنشاط عصير نبات زرع في الإقليم، يشربون نبيذ، ٨٣، في كؤوس صنعت في تلك البلاد خصيصاً لنبيذ الراين *Rhein*. وهذا يذكرنا فوراً بصورة «أحراج نهر الراين وشواطئه الساحرة»، و يجعلنا ندخل بين كروم المالك، خلف منزله، بحيث لا يتجاوز شيء هنا حدود بلد فيه كل شيء يستروح الرضا، وفيه تشبع الحاجات.

ج - وإلى جانب هذين النوعين من المحيط الخارجي، يوجد نوع ثالث يرتبط فيه الفرد بعلاقات عينية. ونعني به المحيط الروحي الذي يكونه الرين، والقانون، والأبين، وتنظيم الدولة، والإدارة، والمحاكم، والأسرة والحياة الخاصة والعامة، والحياة الاجتماعية، الخ. ذلك لأن الطابع المثالي ينبغي إلا يتجلّى فقط في إشباع الحاجات (المادية) بل يجب أن يتجلّى أيضاً في إشباع الحاجات الروحية. فإذا كان ما هو إلهي وجوهرى وضروري في هذه الميادين أموراً ثابتة في ذاتها لا تتغير فإنها حين تتحقق موضوعياً تتحذّل أشكالاً متعددة ومتّوّنة، يدخل فيها جزء كبير مما هو جزئي وأصطلاحي، وما يتغيّر وفقاً للعصور والشعوب. وكل مصالح حياة الروح، حين تتحذّل هذه الأشكال، تصير واقعاً خارجياً وأبين، عادات وأعراف - يجدها المرء أمامه جاهزة قد تكونت من قبل، وهو مضطّر - من حيث هو شخص قائم بذاته - إلى الاتصال بها، تماماً كما يفعل مع الطبيعة الخارجية، خصوصاً والأمر يتعلق بأشياء أقرب نسباً إليه من الطبيعة الخارجية.

٣ - الجانب الخارجي للعمل الفني المثالي في علاقاته مع الجمهور

إن العمل الفني لا يوجد لنفسه، بل من أجل جمهور يشاهده ويستمتع به. فالممثلون حين يمثلون مسرحية - مثلاً - لا يتكلّمون فقط فيما بينهم، بل وأيضاً

يتكلمون معنا نحن المشاهدين، ويجب أن يكونوا مفهومين منا. وهكذا نجد أن العمل الفني يُخجري مراراً مع من يشاهده. وكما أن المثل الأعلى الحقيقى ينكشف بطريقة مفهومة لكل إنسان في وجدانات ومصالح الآلهة وبين الإنسان، فإن كون هؤلاء يتجلون لعيانا في عالم خارجي معلوم بما فيه من أخلاق وعادات وخصائص أخرى - يجعل من الضروري وجود توافق بين هذا الخارج وبين هذه الأشخاص الممثلة، وكذلك بين الخارج وبيننا نحن المشاهدين. وكما أن أشخاص العمل الفني هي في محلها في العالم الخارجي، فإننا نحن أيضاً نطالب بأن يوجد هذا التوافق بينها وبين محبيتها من ناحية، وبينها وبيننا نحن من ناحية أخرى. والشعراء، والرسامون، والموسيقيون، والناحاتون يلذ لهم أن يستمدوا موضوعاتهم من عصور ماضية، درجتها في المدنية والأخلاق والأعراف، وتركبها وعادتها تختلف تماماً عن مدنينا الحالية. وهذا العود إلى الماضي له ميزة هي أنه يجتب الفنان من التأثير المباشر للعصر الحاضر، ويهب الفنان الحرية في معالجة الموضوع بعمومية لا سبيل للفن من تفاديه. لكن الفنان نفسه ينتمي إلى عصر معين، ويعيش وسط أخلاق وعادات معينة، ويشارك في طريقة التفكير السائدة في عصره. وسواء كان هوميروس هو المؤلف وحده «للإلياذة» و«والأوديسا»؛ وسواء وجد أو لم يوجد شخص بهذا الاسم، فإنه مما لا شك فيه أن أربعة قرون تفصل بين القصائد المنسوبة إلى هوميروس وبين حرب طروادة، وأن فترة أكبر من ذلك يمرتين تفصل بين مؤلفي المأسى اليونانية. وبين عصر الأبطال القدماء الذين منهم استعاروا مضمون أشعارهم. والأمر نفسه ينطبق على نشيد النيلنegen Niebelungen والشاعر الذي استطاع أن يجمع ويصهر معًا مختلف الأساطير التي يحتوي عليها هذا النشيد جاعلاً منها كلاًّ عضوياً.

صحيح أن الإثнос العام لما هو إنساني ولما هو إلهي مألف للفنان. لكن الأحوال الخارجية وواقع العصور الغابرة قد تغيرت جوهرياً وصارت غريبة عنه. وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر يبدع من أجل جمهوره، أي من أجل شعبه وعصره اللذين ينبغي أن يفهمما العمل الفني كشيء أليف لديهم. صحيح أن الأعمال الفنية العظيمة تطمح إلى الخلود، وتريغ إلى أن تكون مفهومة ومطرأة من كل العصور وجميع الشعوب، لكن بينما هذه الدعاوى لها ما يبررها، فإنها تحتاج فيما تكون في متناول الشعوب والقرون الأجنبية، إلى جهاز هائل من المعارف والايضاحات

الجغرافية والتاريخية، بل والفلسفية أيضاً.

ولوجود هذا التصادم بين العصور المختلفة، فمن الجائز أن نتساءل عن الشكل الذي ينبغي على العمل الفئي أن يتبعه، مع مراعاة الجوانب الخارجية للمكان الذي وضع فيه، وللعادات والأعراف والأحوال الدينية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية. والأمر يتعلق خصوصاً بمعرفة هل ينبغي على الفنان أن ينسى عصره كما يتمكن من توجيه كل انتباذه إلى الماضي وحياته الواقعية، بحيث يكون صورة صادقة لهذا الماضي - أو هو له الحق، بل وعليه واجب لا يحسب حساباً إلا لأمته وللحاضر بوجه عام، وأن يعمل في إنتاجه وفقاً لمعايير متعلقة بخصائص عامة. ويمكن التعبير عن هذه القضية المنفصلة بالطريقة التالية: هل ينبغي معالجة الموضوع موضوعياً من حيث المضمون والعصر الذي يتسبّب إليه؟ أو ذاتياً، أعني وفقاً لدرجة الحضارة وخصائص العصر الذي يعيش فيه الفنان؟ إنما إذا أبقينا على مدى الانفصال في هذه القضية المنفصلة في بقائهما، فإننا نتّأدي إلى حدين قصوين كلاهما باطل.

وهنا يمكن أن ننظر في ثلات أحوال بهذا الشأن:

الأولى: الاستخدام الذاتي من جانب الفنان لأحوال عصره هو في تمثيل الموضوعات المستمدّة من الماضي الغابر؛

والثانية: الأمانة الموضوعية تماماً في تمثيل الماضي الغابر؛

والثالثة: الموضوعية في التمثيل في استعادة الفنان لموضوعات مستمدّة من عصور وشعوب أجنبية.

فلنتناول كل حالة حالة:

أ - إن سيطرة وجهة النظر الذاتية الخالصة تؤدي، إذا دفعت إلى أقصاها - إلى القضاء على الوجه الموضوعي للماضي الغابر، وإحلال ظواهر الورق الحاضر محله.

ويمكن أن ينشأ هذا عن الجهل بالماضي، ويدل على سذاجة لا تستطيع أن تدرك وأن تعني التناقض الموجود بين الموضوع وبين هذه الطريقة في معالجته. ولهذا نستطيع أن نقول إن انعدام الثقة هو الأساس في هذا النوع من التصور.

وتتجلى هذه السذاجة بشكل فاضح عند هانز^(١) ساكس Hans sactus ، وفي وسعنا أن نقول عنه إنه صبيg الرب الإله ، والله الأب ، وأدم وحواء ، والنبي إبراهيم بصبغة نورنبرجية خالصة ، دون أن يكشف في هذا عن نضارة وعيان وسجق نفس . إذ نجد أن الرب الإله - مثلاً - يلقي دروساً على هابيل و Cain وساتر لبناء آدم ، تماماً مثلما يفعل معلم في مدرسة في أيام هانز ساكس ؛ إنه يعلمهم مبادئ الدين بأن يلقنهم الوصايا العشر ودعاة «أبانا الذي في السموات». وهابيل يتعلم ويعرف كل شيء كما لو كان صبياً مجتهداً وتقيناً؛ أما Cain فيجيب إجابات ولد شقيٍّ كافر؛ وحين يتلو الوصايا العشر فإنه يفعل ذلك معطياً إياها معنى مضاداً للمعنى الوارد في الكتاب المقدس ، فيقول : يجب عليك أن تسرق؛ يجب عليك ألا توفر أباك وأمك ، الخ - وبالطريقة عينها كانت تمثل في جنوب ألمانيا قصة عذاب المسيح : في بلاطس يصبح موظفاً غليظاً مملوءاً بالعجزة والكبرياء؛ والجنود ، وهم أجلاف مثل جنود العصر الحاضر ، يقدمون إلى المسيح شمة من النشوق ، فلما رفضها المسيح أدخلوا النشوق بالقوة في أنفه ، ويسرت الشعب الحاضر ، المملوء بالتقوى والعبادة ، بهذا المنظر ، ويكتشف فيه ملامح من واقعه المباشر ، وكلما ازداد منه تقى استيقظت في ضميره العاطفة الدينية ومع ذلك فإن هذا التحويل والتغيير في أحداث الماضي من أجل أن تشبه أحوال الحاضر له ما يبرره إلى حد ما ، ويجوز لنا أن نعجب بجرأة هانز ساكس الذي تجاسر على أن يجعل نفسه على علاقة أنس مع الله ومع التصورات المتعلقة به بابتغاء أن يهبهها طابعاً أليفاً . لكن هذا يدل أيضاً على الجلافة والجهل إذ يتزعز الموضوعة التي هو خليق بها ويعطيه شكلاً مضاداً لشكله الحقيقي ، وهذا يؤدي إلى نتيجة هزلية .

ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون الذاتية نتيجة الكبرياء الناشئة عن الشعور

(١) هانز ساكس : ألماني ولد في مدينة نورمبرج سنة ١٤٩٤ - وتوفي سنة ١٥٧٦). تعلم مهنة اسكافي . تعلمه تجول في ألمانيا ، وأدى ذلك إلى العزم على أن يصبح شاعراً منشداً ، فتلتلمذ على نونبك Nonnembeck (توفي بعد سنة ١٥١٣) الشاعر الألماني ، وزرع وقته بين ممارسة حرقه اسكاف وبين نظم الشعر . وانضم إلى حركة الاصلاح الديني الناشئ آنذاك في ألمانيا بزعامة لوثر . وقد نظم قصائد شعرية . وكتب مسرحيات دينية وهزلية وتاريخية ومساسية ، ومزيليات كانت تعرض أثناء الاحتفال بالكرنفال ، وفيها مسرحية بعنوان : «التلميد المتشدد» (سنة ١٥٥١ ، وأخرى بعنوان «العلم بالبلاد السعيدة» . وقد اخلده رتشرد مجرن بطلأً لأوبرا : «المتشدون السادة في نورنبرج» .

بتفوق الحضارة التي يتتبّع إليها الفنان، مما يجعله يعتقد أن الأفكار والأخلاق - الأعراف الاجتماعية التي تسود هذه الحضارة هي وحدها الصحيحة والمجهولة، وأنه لا يمكن الاستمتاع بأي مضمون إلا إذا لبس شكلاً متفقاً مع هذه الحضارة. وعن هذه الطريقة في الحكم يصدر ما يسمى باسم الذوق الكلاسيكي الحسن عند الفرنسيين فالشيء لا يلذ لهم إلا إذا اتّخذ طابعاً فرنسيّاً؛ وكل ما يصدر عن الأمم الأخرى، غير الأمة الفرنسية، هو في نظرهم خال من الذوق ويرى بغيري ينبذونه باحتقار. لذلك لم يكن فولتير Voltaire على حق حين قال إن الفرنسيين قد أصلحوا مؤلفات الأقدمين. بل الذي حدث هو أنهم صبغوه بصبغة فرنسية (فرنسوه، إن صح هذا التعبير) فحسب والتعدّيلات التي أجروها فيما هو أصيل وشخصي كانت ثقيلة مملاة بقدر ما جعلوها تخضع لأذواق نمت في صوامع حادة لمدينة البلاط القائمة على الانتظام والعمومية المعتادين في طرائق التفكير والتغيير والتجريد، هذا الناتج عن ثقافة متزنة، قد أدخلوه ليس فقط في الشعر، بل وأيضاً في الأساليب. لقد كان ممتهناً على الشاعر أن يستخدم الفاظاً مثل: خنزير، وشوكة، وملعقة، وما شابهها. وكان لا بد للشاعر من أن يلتجأ إلى المجازات والكنایات: بدلًا من أن يقول: ملعقة أو شوكة، كان يقول: أداة لإيصال الأغذية السائلة أو الجامدة إلى الفم، الخ. ولهذا السبب بقي ذوقهم محدوداً ضيقاً جداً، ذلك لأن الفن، بدلًا من تسطيح مضمونه ورده إلى مثل هذه العموميات، ينبغي عليه أن يخصّص وأن يبرز الفردانية الحية. وهذا هو السبب في أن الفرنسيين كانوا أعجز الناس عن فهم شكسبير وتزوّقه؛ وحينما أرادوا تكييفه مع ذوقهم، استبعدوا من مؤلفاته كل ما نعجب به نحن فيها. وفولتير يسخر من بندار Pindare الشاعر اليوناني الكبير. ويرى الفرنسيون أن الصينيين والأمريكيين أو الأبطال اليونانيين والرومانيين يجب عليهم أن يتكلّموا وأن يسلكوا مثل رجال البلاط الفرنسيين. فمثلاً نجد في مسرحية: «إيفجينيا في أوليس^(١)»، أن أخيلوس هو أمير فرنسي من قمة رأسه حتى أخمص قدميه، ولو لا اسمه لم يدرك أحد أنه هو البطل اليوناني أخيلوس. صحيح أنه كان على المسرح يلبس لباساً يونانياً، وكان مسلحاً بخوذة ودرع، لكن شعره كان مصفوفاً مرسوشًا بالذور (البودرة)، ووركاه وشعاعته بمعونة حشايا، وكان يلبس حذاء ذا كعب أحمر اللون ومربوطاً بشرائط ملونة. وفي عهد

(١) تأليف راسين (سنة ١٦٧٤)، في ٥ فصول. وفيها أدخل شخصية إيفيلا التي أسرها أخيلوس.

لويس الرابع عشر كانت تمثيلات مسرحية «استر» Esther تأليف راسين تجري دائمًا أمام جمهور كبير جداً جاء ليشاهدها خصوصاً لأن احتشاد الجمهور هذا كانت عليه ملامح شرقية، لكنه كان مع ذلك مغطى بالذرور، وكان يلبس معطفاً من الفرو hermine، وكانت تتبعه حاشية كبيرة من الأمناء في البلاط وهم يلبسون ملابس فرنسية، وشعورهم مضموم في شباك، حاملين تحت ذراعهم قبعة ذات ريش، والسترة والبنطلون من الجوخ المزركش بالذهب، وجواريه من الحرير، وأخذيتهم ذات كعوب حمراء اللون. وفي المسرح كان في وسع كل الناس أن يعجبوا بمنظر كان لا يدعى إليه في الواقع إلا رجال البلاط وبعض الأشخاص ذوي الامتيازات. لقد كان ذلك دخول الملك منظوماً بالشعر وتبعاً لنفس المبدأ كان التاريخ يدرس في فرنسا ويكتب، لا لذاته وللأهمية الحقيقة للأحداث، بل دائمًا بحسب أهميته بالنسبة للأحوال الراهنة، من أجل تلقين الحكومة بأراء حسنة أو لجعلها مكرورة بشعة. كذلك كانت المسرحيات، إما كلها من أولها إلى آخرها، وإما في مناظر وموضع معينة بالذات، تحتوي على إشارات إلى أحداث اليوم، وإذا كانت هناك مسرحيات أقدم عصرًا تحتوي على موضع يمكن أن ترتبط بالأحداث الحاضرة، فإنها كانت تكيف على نحو لم يقصده أبداً مؤلفوها الأصليون، وكان الجمهور يتلقى ذلك بحماسة.

وثم طريقة ثالثة للتمثيل الذاتي تقوم في غض النظر عن كل ما هو فتي في الماضي والحاضر، ابتعاداً لا يقدم إلى الجمهور إلا منظر الواقع والأحداث اليومية كما تجري في الحياة الواقعية وهذا من شأنه أن يوقف في الجمهور المشاعر الذاتية التي يمكن أن توحى بها الحياة العادية المبتذلة. ويانجاز هذا المبدأ يمكن إبداع أعمال فنية ميسورة لفهم الجمهور، أعمال لا تستوجب أي مجهد لفهم. لكن الذين يعالجون هذه الأعمال بروح من المقتضيات الفنية سرعان ما يخيب رجاؤهم، لأن مهمتهم الفن هي أن يحررنا من هذه الذاتية. فإذا كانت مسرحيات كوتسبوي Kotzbue (1761 - 1819) - مثلاً - قد نالت النجاح في أيامنا هذه - فذلك لأنه تحدث عن «بؤسنا وشقائنا»، وعن «الملاعق الفضية المسروقة»، وعن «الناس المعرضين للمقصلة»، وأنه عرض على المسرح «قساوسة ومستشارين في التجارة، وصفوف ضباط، وسكرتيرين وضباطاً من الهوسار» - فوضع تحت أنظار الجمهور ما رأه كل إنسان سواء في بيته أو في بيت أحد أصدقائه أو أقربائه، وأيقظ في ذهن

كل واحد ذكرى أمور حساسة في وجوده. وما ينقص هذه الذاتية هو المقدرة على الارقاء إلى الشعور والتمثيل لما ينبغي أن يكون المضمون الحقيقي للعمل الفني؛ وكل ما تستطيع فعله هو تبرير اهتمامها بكل جوانب الحياة المبتذلة اليومية، بادعاء مطالب القلب والأخذ في تأملات أخلاقية مزعومة ما هي في الواقع إلا آراء مشتركة بين الناس.

ب - والطريقة الثانية لتصور الفن والتمثيل الفني تسعى - على عكس ذلك - إلى عرض الأشخاص والأحداث في الماضي كما هي في وسطها الواقعي قدر الإمكان، بمراعاة كل خصائص الأخلاق والعادات؛ وكل الجو الخارجي بوجه عام. والألمان خصوصاً هم الذين برزوا في هذا الاتجاه، لأننا - على العكس من الفرنسيين - مسجلون واعون أمينون لكل الخصائص الأجنبية، ونحن نقتضي من الفن أن يعرض بأمانة كل ظروف الزمان والمكان، والعادات، والملابس، والأسلحة، الخ؛ ولدينا القدر الكافي من الصبر والجلد على القيام بالدراسات المتعمعقة التي تتطلب الكثير من المجهود والتحصيل؛ ونحن مستعدون أيضاً للاستئناس بخصائص الأمم الأجنبية وطرائق تفكيرهم وتصورهم للعالم. ويفضل هذا الاشباع العقلي الذي يتجلّى في جهودنا لفهم روح الأمم الأخرى، فإننا لسنا فقط - في الفن - متسمحين مع الغرائب التي نشاهدها عند الآخرين، بل وأيضاً نحن نسوق الاهتمام والأمانة والدقة إلى درجة الحرص على العرض البالغ الدقة للتفاصيل الخارجية وحتى أقلها أهمية. إن الفرنسيين أناس ماهرون جداً ونشطون؛ فإذا كان لا بد من الإقرار بعلو ثقافتهم وبإحساسهم العملي، فلا بد أيضاً من الإقرار بأنه ليس لديهم ما لدى الألمان من صبر على التعمق في الأشياء دون تسرع، مع الرغبة الحقة في معرفتها لذاتها. إن الإنسان الفرنسي يبدأ دائماً بصياغة أحكام، بينما نحن الألمان نقدر، خصوصاً في الأعمال الفنية الأجنبية، كل ما هو عرض أمين صادق. سواء تعلق الأمر بالبياتات الخاصة بالبلاد البعيدة، أو بأية أشكال للطبيعة الخارجية إلى أية مملكة انتسبت، أو بالأثاث من كل نوع وشكل، أو بالكلاب والقطط، بل وبالأشياء القبيحة المنظر فإنها كلها تهمنا وتشوقنا، وهكذا نستطيع أن نستأنس بوجهات النظر البالغة الغرابة: الأضاحي، أساطير القديسين وكل ما يرتبط بها من أمور منافية للعقل، فضلاً عن سائر التمثيلات التي من هذا النوع. وحين نشاهد تمثيل الأشخاص وهم يفعلون، فإننا نستطيع أن نتصور أن أهم شيء هو الطريقة التي بها يتكلمون ويتصرفون، الخ، وماذا كانوا عليه ليس فقط

لذواتهم، بل وأيضاً كممثلين لعصر وأمة؛ وعلاقاتهم المتبادلة. وفي أيامنا هذه، وبفضل فريدرش فون أشليجل خصوصاً، استقر الرأي الذي يقول إن مثل هذه الأمانة هي التي تكون موضوعية العمل الفني. ولهذا السبب، ينبغي أن نجعل الأمانة في العرض والتصوير هي المعيار في تقدير العمل الفني، فإن الأهمية الذاتية يجب أن تتوقف على السرور الذي تجلبه الأمانة الحية. وهذا يفترض أننا قادرون على اتخاذ وجهة نظر أسمى، من أجل تكوين فكرة عن طبيعة المضمون الممثل وطابعه، وأنه ينبغي علينا ألا نأتي في تقديرنا وأحكامنا بأية وجهة نظر ترتبط بثقافتنا وأغراضنا الخاصة. وحينما بدأ الناس في ألمانيا - تحت تأثير مبادرة من هردر Herder - الاهتمام من جديد بالأناشيد والأغاني الشعبية، فإنهم أخذوا في اختراع كل أنواع الأغاني على غرار أغاني الأروكوا، واليونانيين المحدثين، والليون، والأتراك والتتار والمغول، الخ، واعتقد الناس أن من الشواهد على العبرية والمهارة هذه القدرة على التكيف مع الأخلاق والأفكار الشعبية الأجنبية، وهذه السهولة في محاكاة انتاجهم الغنائي. لكن إذا كان الشاعر يملك هذه القدرة على التكيف وهذه السهولة في المحاكاة، فإن المنتجات الناتجة عنها لا تمثل، بالنسبة إلى الجمهور الذي توجه إليه، إلا شيئاً خارجياً تماماً.

إن هذا التصور، من حيث أنه يظل محدوداً على هذا النحو، لا يحسب حساباً إلا للجانب الشكلي الخالص للدقة والأمانة التاريخيتين، ويغفل عن المضمون ومداه الذاتي وعن كل ما تدين به قدرتنا على العيان وطريقتنا في التفكير والشعور - للحضارة الحديثة. ومن المستحيل غض النظر عن كليهما؛ لأننا نريد أن تكون راضين من كلتا هاتين الناحيتين. وهذا يقودنا إلى البحث في مسألة معرفة حقيقة الموضوعية والذاتية الحقيقيتين اللتين ينبغي على العمل الفني أن يتحققهما.

ج - وفي هذا الشأن نستطيع أن نقول بوجه عام إنه ينبغي ألا نبرز أي وجه من الأوجه التي تناولناها حتى الآن - على حساب سائر الأوجه، ولا يجوز لأحدها أن يدفع سائرها إلى الخلف. إن الدقة والأمانة التاريخية الخالصة في الأشياء الخارجية: المكان، الأعراف، العادات، والنظم إنما تكون الجانب الثاني في العمل الفني، الجانب القليل الأهمية، إذا ما قورن بالجانب الذي يواظه فينا المضمون الذي يحتوي على حقيقة لا تفنى، وهي بالتالي صالحة أيضاً بالنسبة إلى العصر الحاضر.

ومن هذه الناحية أيضاً يمكن أن نضع في مقابل التمثيل - كما ينبغي أن يبقى

في الحقيقة - التصورات التالية التي هي معيبة نسبياً:

أولاً: تمثيل خصائص العصر يمكن أن يكون أميناً وحيتاً ومفهوماً حتى للجمهور الحالي، دون أن يتجاوز مع ذلك ابتذال البشر، ودون أن يكون شعرياً في ذاته. ولدينا مثل على ذلك في مسرحية «جيتس فون برلشنجن» تأليف جيته. ونجد ذلك منذ بداية المسرحية. المنظر يجري في فندق موجود في مدينة اشقارتسنبرج في مقاطعة فرنكونيا. متسلر وسيفرز جالسان إلى منضدة؛ وخادمان للفرسان واقفان أمام النار؛ وصاحب الفندق.

«سيفرز تاهينزل! اثنيني مرة أخرى بكأس من ماء الحياة، وكثله بالكيل الذي يرتضيه المسيحي التقني.

متسلر (بصوت خفيض، موجهاً الكلام إلى سيفرز): استمر في رواية أخبار برلشنجن؛ إن جماعة همبورج كانوا إذن غاضبين حتى علا وجوههم السوداء، الخ».

وهاك مثالاً آخر مأخوذاً من الفصل الثالث من نفس المسرحية:

«جيورج (يصل ومعه مزراب سقف): هذا رصاص. لو أنت استعملت نصفه فقط، فلن يفلت إنسان يستطيع أن يذهب إلى صاحب الجلالة ويقول: سيدي! لقد كنا في وضع سيء..

لرзе (ضارياً بيده): هذا موضوع ممتاز.

جيورج: في وسع المطر أن يتخذ طريقاً آخر؛ إنه لا يخيفني. إن الفارس الشجاع والمطر الجيد يمران في كل مكان.

لرзе: (يصب الخمر لنفسه): أمسك بالزناد. (يذهب إلى النافذة). إنني أرى سيداً أمبراطورياً يطوف هناك ومعه بندقيته. إنهم يعتقدون أننا استنفذنا ذخيرتنا من الطلقات النارية. إنه سيذوق الطلقة النارية وهي ساخنة كما خرجت من فوهة ماسورة البندقية.

جيورج (يضغط على الزناد): دعني أرّ. (يحشو البندقية بالرصاص).

لرзе (يطلق الرصاص): ها هو ذا العصفور قد سقط صريعاً.

وكل هذا واضح جداً ومفهوم ومطابق للموقف وللفرسان. لكن هذه المناظر هي مع ذلك تافهة جداً ومبتدلة جداً، لأن مضمونها عادي جداً، وشكلها موضوعي في متناول كل الناس. ونجد أمثلة من هذا النوع في كثير من مؤلفات جيته التي كتبها في شبابه والتي كانت موجهة آنذاك ضد ما كان يعتبر آنذاك قاعدة عموماً بها، والتي كان تأثيرها راجعاً إلى الطريقة العينية والمألوفة التي بها كانت تمثل الشخصيات والأحداث مما كان من شأنه أن يقصر المسافة التي تفصل بينها وبين الجمهور. لكن تقصير المسألة وجعل المضمون تافهاً هما السبب في أن هذه المناظر تبدو تافهة. وهذه التفاهات لا تبدو واضحة في المسرحيات إلا أثناء تمثيلها على المسرح، بينما قبل التمثيل، وعند نظر الاستعدادات التي أجريت، والأنوار، والناس بزيتهم الجميلة، كان المرء يتضرر أن يشاهد شيئاً آخر غير الفلاحين وفارسین وكأس من ماء الحياة. ولهذا السبب فإن مسرحية «جيتس فون برلشنجن» لم تكن تتذوق إلا عند قراءتها، ولم تحظ طويلاً بالتمثيل على المسرح.

ثم إن في وسعنا أن نعرف الأساس التاريخي للأساطير القديمة، وأن تكون على علم بالمهم في التاريخ السياسي لبعض الدول وعاداتها - وهذا بفضل ما حصلناه من معلومات، إذ هذه المعلومات تؤلف جزءاً من الثقافة في عصرنا الحاضر. أليست دراسة الفن والأساطير، والعبادات، والأداب والأخلاق الخاصة بالعصر القديم (اليوناني والروماني) - هي نقطة الابتداء في نظام التعليم الحالي؟ إن كل صبي يلت، منذ المدرسة الابتدائية، بالآلهة والأبطال والشخصيات التاريخية عند اليونان. فلما كانت هذه الشخصيات والشؤون الخاصة بالعالم اليوناني قد صارت جزءاً هاماً في تصوراتنا، فمن الطبيعي جداً أن نستمع بها، حين تمثل لنا على نحو موضوعي، ويمكن أن نتساءل فقط لماذا ليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الأساطير المصرية والهندية والاسكندنافية. لكن العنصر المحدد في هذه التصورات يعني الآلهة اليونانيين والهنود، لا تكون، بالنسبة إلينا تعييراً عن الحقيقة، ونحن لا نؤمن بها وإنما ندع خيالنا وحده يسرّ بها. ولهذا السبب فإنها تبقى دائماً غريبة عن شعورنا الحقيقي في أعماقه؛ ولا شيء أكثر خواء وبرودة من التغييرات التالية: «أوه أيتها الآلهة!»، «أوه، أي جوبيترا»، «أوه، أي أوزيريس وإيزيس» - تلك العبارات التي نسمعها في الأوبرا، ناهيك عن أنواع الوحي (ومن النادر إلا نسمع ألواناً من الوحي في الأوبرا)؛ التي استعيض عنها اليوم في التراجيديات في أيامنا هذه بمظاهر الجنون والمشي في النوم.

والأمر نفسه ينطبق تماماً على كل الواقع التاريخية الأخرى ذات العلاقة مع الأعراف والقوانين، الخ. إن هذه الواقع تاريخية فعلاً، لكنها تنتسب إلى تاريخ الماضي، ولا علاقة لها بحياة العصر الحاضر، ولا جدوى منها إذا عرفناها بكل تفصيلاتها فإنها ليست من شؤوننا نحن ونحن لا يهمنا أن نهتم بالماضي لأنه ماضٍ. إن ما هو تاريخي لا يهمنا إلا بالقدر الذي به يتتسّب إلى الأمة التي تكون نحن جزءاً منها أو بالقدر الذي به يمكننا أن نعدّ الحاضر؛ بوجه عام أنه نتيجة لأحداث تاريخية ماضية معينة، خصوصاً تلك التي تمثل على أنها حلقات في سلسلة متواصلة مع العصر الحاضر إذ لا يكفي وجود رابطة بين الشعب والأرض التي يسكنها، بل لا بد أن توجد رابطة وثيقة بين ماضي شعبنا وبين دولتنا وحياتنا وطريقة معيشتنا الآن.

صحيح أن نشيد النيلنجن - مثلاً - يروي أحداثاً جرت في أرضنا؛ لكن البورجنديين وملوكهم بعيدون جداً عن أحوال ثقافتنا الحالية وعن مصالحنا القومية الحالية، إلى درجة أنها نشعر بأننا أكثر قرباً من الأحداث التي يرويها هوميروس في قصيده «الإلياذة» و«الأودسا». وكلوبستوك Klopstock قد استجاب للشعور الوطني حينما وضع الآلهة الاسكندنافيين محل الآلهة اليونانيين؛ لكن ثوتان، والفلهلا وفرايا بقيت مجرد أسماء أقل إلفة لدينا من اسم جوبير أو الأولمپ.

وثم مسألة لا تحتاج إلى مزيد من التوكيد، وهي أن الأعمال الفنية ليست موضوعات للدراسة والتحصيل العميق؛ بل ينبغي أن تكون ميسورة للفهم والتذوق دونما حاجة إلى إعداد طويل وجهاز كبير من المعلومات. ذلك لأن الفن موجود، لا لنفر قليل من الأشخاص المزودين بالتعليم العالي، وإنما هو موجود من أجل مجتمع الأمة. وما هو صادق بالنسبة إلى الفن بوجه عام ينطبق أيضاً على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي الممثل. إن العمل الفني يجب أن يكون ميسوراً لفهمنا، على أنه يحسب الحساب لعصرنا ولشعبنا الذي نحن جزء منه، ودون أن يتضي ذلك من ناحيتنا مجهداؤاً في التحصيل العلمي العميق. وينبغي أن نشعر بأننا في بيتنا حينما نضع أنفسنا في عالم الفن، لا أن نشعر أننا غرباء عنه.

تلك اعتبارات لا بد من أن نعيها حين نريد أن ندرك معنى الموضوعية الحقيقة في الأعمال الفنية، ابتناء أن نستأنس بالموضوعات المستمدّة من عصور غابرة.

وبهذه المناسبة نذكر أولاً القصائد القومية الحقيقة، تلك التي فيها الجانب التاريخي الخارجي كان كما انتسب إلى أمته، لا كشيء غريب عنها. وتلك هي حالة ملاحِم الهند، وقصيدة هوميروس، والشعر المسرحي اليوناني. إن سويفليس لم يجعل فيلوكتيت وأنجونا وأجاكس وأورست وأوديلب والكورسات - تتكلّم لم لو كانت قد تكلّمت في العصر الذي ترجع إليه الأحداث. والأسبان لهم ملحمة «السيّد» El Cid القميطور. وتوركواتو تسو Torquato Tasso في ملحّنته «تحرير أورشليم» تغنى بمجده المسيحي الكاثوليكي؛ والشاعر البرتغالي كامؤنس Camoëns تغنى باكتشاف الطريق إلى الهند مروراً برأس الرجاء الصالح، وبِمَغامرات أبطال البحر من أبناء أمته والذين كانت أفضالهم هي أيضاً أفضال أمتهم. وشكسبير كتب مسرحيات موضوعاتها مستمدّة من أحداث التاريخ المأساوي لأمته. وفولتير هو نفسه نظم ملحمة «هنرياد» Henriade. ونحن معشر الألمان لم نتخدّل تواريـخ بعيدة، لا علاقـة لها باهتماماتنا الـقديمة، لتكون مـوضوعات لـمـلاحـم قـومـية. وـملـحـمة «نـوح» نـظم بـوردـمر Bodmer، وـملـحـمة «المـسيـح» نـظم كـلوـبـستـوك عـلى عـليـها؛ وـلم يـعد أحد يـرى أن شـرف الأـمـة يـقتـضـي أن يـكـون عـنـدـها لـيـس فـقـط هـومـيرـوسـها، بل وـأـيـضاً پـنـدارـها، وـسوـفـقـلـيسـها الخـ. وـالـمـوـضـوعـاتـ الـمـسـتـمـدـةـ منـ «ـالـكـتـابـ الـمـقـدـسـ» تـؤـثـرـ فـيـنـاـ أـكـثـرـ، بـفـضـلـ مـعـرـفـتـنـاـ بـالـعـهـدـ الـقـدـيمـ «ـوـالـعـهـدـ الـجـدـيدـ»ـ، لـكـنـ الـجـانـبـ التـارـيـخـيـ للـعـادـاتـ وـالـأـعـرـافـ يـبـقـيـ دـائـماـ بـالـنـسـبـةـ إـلـيـنـاـ شـيـئـاـ أـجـنبـيـاـ غـرـيبـاـ وـمـنـ شـأنـ التـحـصـيلـ الـعـلـمـيـ الـمـتـعـمـقــ.

ومع ذلك فإن الفن لا يستطيع أن يقصر اختياره على الموضوعات ذات الطابع القومي البحث. لكنه نظراً إلى تعدد الاتصالات الموجودة بين الشعوب المختلفة والتي ستزداد توثيقاً وتتعدد باستمرار، فإن من حق الفن أن يستمد موضوعاته من كل الأمم ومن كل العصور. وما دام الأمر كذلك، فليس الشاعر بحاجة إلى كبير ذكاء من أجل أن ينفذ في روح عصور بائدة أو شعوب أجنبية، بل عليه أن يعمل على ألا يمثل الجانب التاريخي الخارجي إلا العنصر الثانوي، وأن يحتل المكان الأول العنصر الإنساني والعام. وهكذا فعل العصر الوسيط فإنه مع اتخاذه موضوعات من العصر القديم (اليوناني والروماني) فإنه أدخل فيه روح عصره الوسيط بيد أنه وقع في الطرف المقابل تماماً، حينما لم يبق من الاسكندر، واينايوس أو الإمبراطور أوكتافيان إلا على أسمائهم وحدهما.

وال مهم قبل كل شيء هو أن يكون العمل الفني مفهوماً مباشرةً، والأمم كلها قد اقتضت دائمًا من العمل الفني أن يكون أليفاً لديها، وأن يكون حيًّا، وأن يعطي الانطباع بأنه عند قراءته أو مشاهدته على المسرح تستعيد هذه الأمم ذكريات معروفة منذ وقت طويل. وبهذه الروح من الاستقلال القومي عالج كالدرون موضوع «زنوبية» و«سميراميس»؛ وشكسبير من ناحيته استطاع أن يطبع الموضوعات المختلفة لمسرحياته بطابع قومي إنجليزي، وإن كان فيما يتعلق بالملامع الجوهريّة قد أفلح أكثر من الأسبان بما لا نهاية له من المرارات في المحافظة على الطابع التاريخي للأمم الأجنبية، كالرومانيون مثلًا. وكذلك مؤلفو المأسى اليونانيون لم يغضوا النظر أبداً عن أحوال عصرهم ومُؤْنَثِهم. فمسرحية «أوديب في كولونا» لسوفقلينس ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدينة أثينا، ليس فقط لأن الأحداث تجري بالقرب من هذه المدينة، بل وأيضاً لأن كولونا صارت مكاناً مقدساً عند أهل أثينا. وكذلك مأساة «اليومينيدس» Eumenides تأليف إسخولوس مثلت لأهل أثينا أهمية وطنية، بسبب قرار محكمة الأريوفاغ. وعلى عكس ذلك نجد أن الأساطير اليونانية، على الرغم من استخدامها باستمرار منذ عصر نهضة الفنون والعلوم، فإنها لم تنجح أبداً في مد جذور عميقه عند الشعوب الحديثة؛ وعلى الرغم من سعة انتشارها فإنها احتفظت بطابع بارد أيضاً في الفنون التشكيلية وفي المنتجات الشعرية على السواء، وفي هذه الأخيرة أكثر مما في الأولى. ولا يمكن أن يخطر على بال أحد اليوم أن ينظم قصيدة مخصصة لفينوس، أو جوپتر، أو بلاس. صحيح أن النحت لا يستطيع الاستغناء عن الآلهة اليونانيين، لكن ذلك هو السبب في أن منتجاته ليست في الغالب ميسورة الفهم إلا عند العارفين والعلماء المختصين والحلقة الضيقة من العلماء ذوي المعلومات الاستثنائية.

وقد حاول جيته - لكن دون نجاح - تشجيع الرسامين على استلهام لوحات فيلوستراطس؛ ويمكن أن نقول بوجه عام إن الموضوعات القديمة - بقدر تغوص في الواقع القديم، فإنها تبقى أجنبية سواء بالنسبة إلى الجمهور وبالنسبة إلى الرسامين المحدثين. وفي مقابل ذلك، نجد أن جيته قد أفلح بروح أشد عمقاً، حين نظم «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»^(١) في ادخال الشرق في شعرنا الحديث

(١) راجع ترجمتنا لهذا الديوان، القاهرة ط ١ سنة ١٩٤٤، ط ٢ سنة ١٩٦٦، ط ٣ بيروت سنة ١٩٨٠.

وتكييفه وفقاً لوجهة نظرنا الحديثة. وفي عمله في هذا التكيف لم ينس أبداً أنه رجل غربي وأنه الماني. وهكذا فإنه بإبرازه الطابع الشرقي في المواقف والظروف، نجح في خلق عمل فني لا يصدق أبداً شعورنا الحديث ويتعارض مع شخصيته. فلا مانع إذن يمنع من أن يستعيير الفنان موضوعاته من بلاد بعيدة ومن عصور سحرية غابرة ومن شعوب أجنبية، وأن يحترم - بوجه عام - الطابع التاريخي للأساطير والأعراف والنظم، لكن بشرط ألا يستخدم هذه التفصيلات التاريخية إلا كإطارات للوحاته، وأن يكتف المضمون الداخلي مع الشعور العميق لعصره، على النحو الذي فعله جيته بنجاح في مسرحيته «إيفجينيا»، وهي عمل لن يمل الناس أبداً من الإعجاب به.

والظروف التي يتم فيها هذا التحول تختلف من فن إلى آخر - فالشاعر الغنائي مثلاً هو أقل الفنون حاجة إلى اللجوء إلى الوصف الدقيق للمحيط التاريخي الخارجي، لأن الجوهرى عنده هو عالم العواطف وحركات النفس. فمثلاً سوناتات الشاعر الإيطالي بتررك (١٣٠٤ - ١٣٧٤) Petrarca لا تخربنا عن حبيبته لورا Laura إلا القليل؛ ولا نعرف عنها إلا اسمها، بحيث يمكن أن تستبدل به أي اسم آخر دون أن يحدث أي تغيير؛ ولا نعرف عن مكانها إلا أشياء عامة جداً: إذ كل ما قيل هو أنها كانت تقيل بالقرب من منابع فوكليز Vaucluse، الخ. أما الشعر الملحمي فيحتاج إلى أكبر عدد من التفاصيل، إذ هي تمثل الغطاء التاريخي الخارجي؛ ولهذا السبب نحن نتقبلها عن طيب خاطر. وأما بالنسبة إلى الفن المسرحي، فإن الجوانب الخارجية تكون الصعوبة الأكبر خطراً، خصوصاً في التمثيلات المسرحية التي فيها كل شيء يخاطبنا مباشرة ويتجلى لنا مباشرة وعلى نحو حي أمام أنظارنا، حتى أنها تزيد أن نشعر بأننا على اتصال حي مباشر وتواصل وثيق مع ما يمثل أمامنا. هاهنا ينبغي على تمثيل الواقع التاريخي الخارجي أن يشغل مكانة ثانياً جداً وأن يكون مجرد إطار فحسب؛ وبينما في ذلك فيه بنفس الطريقة التي يسلكها في القصائد الغرامية التي فيها يعطي المحب اسم ليس هو اسم محبوبتنا نحن، مع الشعور بتعاطف عميق مع العواطف المعبّر عنها ومع الكيفية التي بها جاء التعبير عنها. ولا يهم أن يجد العلماء المحضلون فيها عدم ذمة في وصف الأخلاق ودرجة الحضارة، والعواطف. والمسرحيات التاريخية لشكسبير تحتوي على كثير من الأشياء الغربية علينا، ولا تهمنا إلا قليلاً. ونحن نسامح معها في القراءة، لا على المسرح. صحيح أن النقاد والعارفين يرون

أن الكنوز التاريخية ينبغي أن تمثل كما هي، ويستنكرون بغضب ذوق الجمهور الفاسد، بينما لا يخفى الجمهور مللـه وضيقـه. لكن العمل الفني لا يوجد من أجل النقاد والعارفين، وإنما من أجل الاستمتاع المباشر للجمهور؛ ويخطئ النقاد حينما يضعون ويعلنون هذا التميـز، لأنهم يكتـون جزءـاً من هذا الجمهور، ودقة التفاصـيل التاريخية ليس فيها ما يهمـهم. ولهذا السبـب، فإن الإنجليـز - مثلاً - لا يمثلـون من مسرحيـات شـكـسـپـير إلاـ المـنـاظـرـ المـفـتـرـضـ أنهاـ متـيقـنةـ تـامـاًـ وـمـفـهـومـةـ بـسـهـولةـ؛ـ ولا يـحـفـلـونـ بـحـذـلـقـةـ عـلـمـاءـ الجـمـالـ (ـفـيـ المـانـيـاـ)ـ الـذـينـ يـرـيـغـونـ إـلـىـ أـنـ يـفـرـضـواـ عـلـىـ الشـعـبـ مـنـظـرـ التـفـصـيـلـاتـ الـخـارـجـيـةـ الـتـيـ هيـ غـرـبـيـةـ عـنـهـ كـلـ الـغـرـبـيـةـ،ـ وـلـاـ يـرـيـطـهـ بـهـاـ شـيـءـ وـلـاـ تـشـيرـ فـيـ نـفـسـهـ أـيـ اـرـتـيـاطـ بـالـأـفـكـارـ الـراـهـنـةـ.ـ وـلـهـذاـ فـإـنـهـ حـيـنـ تمـثـلـ المـسـرـحـيـاتـ الـأـجـنبـيـةـ،ـ فـإـنـ مـنـ حـقـ الـجـمـهـورـ أـنـ يـطـالـبـ بـتـكـيـيفـ هـذـهـ المـسـرـحـيـاتـ مـعـ ظـرـوفـ عـصـرـهـ وـعـقـلـيـتـهـ.ـ وـحتـىـ مـاـ هـوـ كـامـلـ يـتـطـلـبـ هـوـ الـآـخـرـ تـكـيـيفـاـ.ـ صـحـيـحـ أـنـ مـنـ الـمـمـكـنـ أـنـ يـقـالـ إـنـ مـاـ هـوـ كـامـلـ حـقـاـ هـوـ كـامـلـ بـالـنـسـبـةـ إـلـىـ كـلـ الـعـصـورـ؛ـ لـكـنـ لـلـعـلـمـ الـفـنـيـ جـانـبـاـ زـمـانـيـاـ أـيـضاـ،ـ جـانـبـاـ قـابـلـاـ لـلـفـنـاءـ،ـ وـهـذـاـ الـجـانـبـ هـوـ الـمـحـتـاجـ إـلـىـ التـعـدـيلـ.ـ إـنـ الـجـمـالـ يـتـدـعـ مـنـ أـجـلـ لـذـةـ الـآـخـرـيـنـ وـيـنـبـغـيـ أـلـاـ يـشـعـرـ الـذـينـ مـنـ أـجـلـهـمـ خـلـقـ الـعـلـمـ الـفـنـيـ أـنـهـمـ غـرـبـيـهـ فـيـ حـضـرـةـ هـذـاـ الجـانـبـ الـخـارـجـيـ.

وهـذـاـ تـكـيـيفـ هـوـ السـبـبـ،ـ وـفـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ هـوـ الـمـعـذـرـ عـنـ كـلـ مـاـ يـعـرـفـ فـيـ الـفـنـ باـسـمـ:ـ «ـالـمـخـالـفـاتـ الزـمـنـيـةـ»ـ⁽¹⁾ـ وـالـتـيـ توـخـذـ عـلـىـ الـفـنـانـينـ بـوـصـفـهـاـ غـلـطـاـ كـبـيراـ.ـ وـبـيـنـ هـذـهـ الـمـخـالـفـاتـ الزـمـنـيـةـ نـشـاهـدـ فـيـ الـمـقـامـ الـأـولـ الـتـفـاصـيلـ الـخـارـجـيـةـ.ـ وـمـعـ ذـلـكـ فـإـنـ حـيـنـ يـتـكـلـمـ فـولـسـتـافـ⁽²⁾ـ مـثـلاًـ عـنـ الـمـسـدـسـاتـ،ـ فـإـنـاـ لـاـ نـشـعـرـ بـأـيـ اـنـزعـاجـ.ـ وـثـمـ مـخـالـفـةـ زـمـنـيـةـ أـخـطـرـ،ـ هـيـ تـلـكـ الـتـيـ تـتـعـلـقـ بـأـورـفـيوـسـ حـيـنـاـ مـثـلـ وـهـوـ يـمـسـكـ بـكـمانـجـةـ فـيـ يـدـهـ،ـ لـأـنـ الـتـناـقـضـ هـنـاـ فـاضـيـعـ صـارـخـ بـيـنـ الـعـصـرـ الـأـسـطـرـوـيـ وـبـيـنـ هـذـهـ الـآـلـةـ الـحـدـيـثـةـ الـتـيـ يـعـرـفـ كـلـ إـنـسـانـ أـنـ اـخـتـرـاعـهـاـ لـاـ يـرـجـعـ إـلـىـ مـثـلـ هـذـاـ الـعـصـرـ الـقـدـيـمـ جـداـ،ـ عـصـرـ أـورـفـيوـسـ.ـ وـلـهـذاـ فـإـنـهـ،ـ مـنـ هـذـهـ النـاحـيـةـ تـتـخـذـ اـحـتـيـاطـاتـ مـدـهـشـةـ فـيـ الـمـسـارـحـ،ـ وـالـمـديـرـيـونـ يـحـرـصـونـ جـداـ عـلـىـ الـأـمـانـةـ الـتـارـيـخـيـةـ فـيـ الـمـلـابـسـ وـالـإـخـرـاجـ الـمـسـرـحـيـ.ـ وـمـوـكـبـ «ـعـذـراءـ أـورـلـيـانـ»ـ (ـتـالـيـفـ شـلـرـ)ـ قـدـ كـلـفـ مـجهـودـاـ

(1) أي نسبة الأحداث إلى أزمنة أخرى - سابقة أو لاحقة - غير التي جرت فيها في الواقع التاريخي.

(2) شخصية مهرج سافورو في مسرحيتي: «هنري الرابع»، و«الزوجات المرحات في وندسور» لشكسبير.

كبيراً؛ لكنه لما كان هذا المجهود متعلقاً بأشياء نسبية ولا أهمية لها، فإن من الممكن أن نقول أن هذا المجهود قد كان عبئاً وضائعاً. لكن المخالفة الزمنية الأكثر أهمية ليست في الملابس أو التفاصيل الخارجية التي من نفس النوع، بل تردد في العمل الفني حين يجعل الشخصيات تتكلّم بالفاظ أو تظهر عواطف وأفكاراً، أو تعبّر عن تأملات أو ترتكب أفعالاً لا تتفق مطلقاً مع عصرها ومع مستوى حضارتها، ومع ديانتها ومع تصورها للعالم بوجه عام. والمعيار المطبق في حالة المخالفات الزمنية هو معيار ما هو طبيعي، فيقال إنه ليس من الطبيعي إلا يجعل الشخصيات تتكلّم وتتفعل كما كان يجب عليها أن تتكلّم وتتفعل في «العصر الذي عاشت فيه». لأن ما هو طبيعي، مفهوماً على هذا النحو إذا ما طبق بطريقة مطلقة فإنه يؤدي إلى أمور غير معقوله. ذلك لأن الفنان، حين يصور النفس الإنسانية بعواطفها وشهواتها، يجب عليه ألا يصورها كما تتجلى في الظروف العادلة للحياة اليومية، بل يجب عليه أن يعطي لكل ياتوس تجلياً مناسباً له. إنه لا يكون فناناً إلا بالقدر الذي به يعرف الحقيقة ويقدّر على وضعها تحت أنظارنا على الشكل الأكثر مناسبة لها. ولهذا ينبغي عليه أن يحسب حساباً - في التعبير - لمستوى حضارة عصره ولغته، الخ. وفي عصر حرب طروادة كانت طريقة التعبير وأسلوب الحياة بوجه عام مختلفين عما نجده في «الإلياذة» وعن طريقة التفكير والتعبير عند جمهور الشعب وأبرز ممثلي الأسر اليونانية الملكية التي نعجب بها ويجمالها الفائق عند اسخيلوس وسوفقليس. ومثل هذا التفاوت البعيد عما نسميه ما هو طبيعي يكون في الفن مخالفة زمنية ضرورية إن الجوهر الباطن لما هو مثل يبقى على حاله ولا يتغير، وإنما التمثيل والتنمية لهذا الجوهر يجعلان من الضروري إجراء تعديلات في طريقة التعبير وفي كيفية تشكيل الموضوع. وتتخذ هذه التعديلات طابعاً مختلفاً تماماً حين يراد نقل أفكار وتمثيلات ولدت في مرحلة لاحقة من الوعي الديني والأخلاقي. إلى عصر أو عند شعب نظرته في العالم تتناقض مع هذه الأفكار والتمثيلات الجديدة. فالدين المسيحي - مثلاً - قد أوجد مقولات أخلاقية كانت أجنبية تماماً عن اليونان. فالتأمل الباطن الذي يقوم به الضمير من أجل أن يعني ما هو خير وما هو شر، والتأنيب، والتوبية - ليست إلا نواتج للتتطور الأخلاقي في العصر الحديث.

الأخلاق البطولية تجاهل عدم المنطقية في التوبية: لقد فعل الشخص ما فعل؛ ولا عودة عنه. فأورست Oreste لا يشعر بأني تأنيب بعد قتله لأمه؛ صحيح أن

الفوريات (آلهة الانتقام) تطارده، لكن اليومنيدات Buménides هي قوى عامة، وليست أفعاعي داخلية تنهش ضميره الذاتي. والشاعر ينبغي عليه أن يعرف هذه النواة الجوهرية للعصر وللشعب. وفقط حين يُدخل في هذه النواة الباطنة ما يتعارض ويتناقض معها فإنه يرتكب مخالفة زمنية خطيرة ومن وجهة النظر هذه يمكن أن نطالب الفنان بأن يتقمص روح العصور الغابرة والشعوب الأجنبية لأن هذا الجانب الجوهرى، حينما يكون جوهرياً حقاً، يظل راضحاً لكل الأزمنة. أما إذا حاولنا أن نحاكي في كل تفاصيلها الواقع والظواهر الخارجية الممحضة المغطاة بصدق العصر القديم، فإننا نكشف بهذا عن تحصل صبياني مطبق على أغراض خارجية. صحيح أن نطالب بنوع من الأمانة والدقة بشرط أن يكون ذلك بشكل عام دون أن ننكر على الشاعر الحق في أن يظل مخلصاً للشعر وللحقيقة.

والخلاصة هي أن العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيراً عن أسمى اهتمامات الروح والإرادة، وعما هو إنساني وقوى في ذاته، وعن الأعمق الحقيقة للروح. وينبغي أن يكون هذا المضمون مفهوماً ومدركاً في كل الأشكال الخارجية للأمثال، وأن ترن نفمه الأساسية خلال كل طوابيا العمل الفني. أن الموضوعية الحقيقة تكشف لنا أيضاً عن البائوس، وعن المضمون الجوهرى للموقف والشخصية الثرية القوية التي فيها تحيا وتتحقق خارجياً العناصر الجوهرية للروح. ومثل هذا المضمون يجب أن يحصر داخل حدود مناسبة ومفهومة وأن تكون له حقيقة محددة ودقيقة. إن المضمون إذا ما نمى وفقاً لمبدأ المثل الأعلى، فإن العمل الفني الذي ينبغي أن يعبر عنه سيكون موضوعياً، بغض النظر عن معرفة هل التفصيات الخارجية أمينة دقيقة من الناحية التاريخية إن المضمون الخارجي للموضوع المعالج يمكن أن يكون الإنساني الذي يأتيه من الروح. إن إنسانية الروح هذه - وهي عنصر قوي لا يتغير - لا يمكن إلا أن يمارس فعله، لأن هذه الموضوعية تكون أيضاً المضمون والتحقيق للجانب الأعمق في وجودنا. أما ما هو خارجي، من الناحية التاريخية، في العمل الفني فإنه يكون - على العكس من ذلك - جانبه الفاني الذي ينبغي علينا أن نسلم له حينما يتعلق الأمر بالأعمال الفنية القديمة والتي ينبغي أن نغض النظر عنها في حضرة (أو: تجاه) الأعمال الفنية في عصرنا الحاضر. فمزامير داود التي تمجّد بقرة قدرة الله في رحمته وفي غضبه؛ وكذلك النبرات الأليمة جداً في كلام الأنبياء لا تزال تجد لها اليوم صدى في نفوسنا، على الرغم من أن بابل

وصهيون لم يعد لهما وجود؛ كما أنها مستعدون للانضمام إلى المصريين لقبول الأخلاق التي تغنى بها سرسترو في «الناري المسحور» لموتسارت.

وأمام العمل الفني الذي حقق بمثل هذه الروح الموضوعية، ينبغي على الإنسان أن يتخلّى عن أن يجد نفسه فيه بخصائصه الذاتية. إنه لما مثلت مسرحية «قلهلم تل» تأليف شلز لأول مرة في فيمار فإنه لم يرض عنها أي سويسري. وكذلك كثيرون لم يتعرفوا عواطفهم الخاصة في أجمل قصائد الحب، وحكموا عليها بأنها مزيفة؛ وكذلك أولئك الذين لا يعرفون الحب إلا من القصص، يعتقدون أنهم لا يستطيعون أن يكونوا عاشقين إلا إذا عاشوا نفس العواطف ووجدوا في نفس المواقف التي كان فيها أبطال القصص.

الفنان

عالج هيجل حتى الآن، في هذا القسم الأول من فلسفة الجمال والفن، الموضوعات التالية:

أ - الفكرة العامة عن الجمال؛

ب - التحقيق الناقص للجمال في الطبيعة؛

ج - اعتبار المثل الأعلى هو الحقيقة الواقعية للجمال؛

د - المثل الأعلى من وجهة نظر المفهوم العام، ومن وجهة نظر طريقة التعبير الدقيق المحدد.

وقد بقي عليه أن يدرس حقيقة الفنان نفسه الذي يبدع الأعمال الفنية، لأن هذه الأعمال إنما تصدر عن نشاط ذاتي خلاق صادر عن روح مبدعه ومتوجه نحو الآخرين مهياً بحساسيتهم.

إن خيال الفنان هو الذي يقوم بهذا النشاط الذاتي الخلاق فعلينا إذن أن ندرس هذا النشاط الذاتي الذي يبذله مبدع العمل الفني.

وهنا يتباهي هيجل إلى أن هذا البحث لا يمكن أن يكون موضوعاً لتأملات فلسفية؛ وإلى أنه لا يمكن صياغة قواعد في هذا الشأن تحدد كيف ينبغي أن يعمل الفنان، وفي أي ظروف. وكل ما هنالك هو أن يبني ملاحظات عامة في هذا الشأن، تتناول النشاط الفني الذي يقوم به الفنان، فيقول:

إننا نستطيع أن ننظر إلى النشاط الفني من وجهات نظر ثلاث:

الأولى: تحديد معنى ومفهوم العبرية والإلهام.

الثانية: موضوعية هذا النشاط الخلقي.

الثالثة: تحديد طابع الأصالة الحقة.

- ١ -

الخيال وال عبرية والإلهام

«ال عبرية» لفظ عام ينطبق ليس فقط على الفنانين، بل وأيضاً على القادة العظام؛ وعلى الملوك، وعلى أبطال العالم.

وموضوعنا هاهنا هو العبري في الفن. وها هنا أيضاً سنتظر فيها من ثلاثة أوجه: الوجه الأول هو الخيال. ذلك أن الخيال هو أهم الملكات الفنية. لكن علينا الاحتراز من الخلط بين الخيال الخلاق، وبين الخيال السلبي الممحض. وسنسمى الخيال الخلاق باسم الفنطاسيا^(١).

إن النشاط الخلاق يفترض موهبة وإحساساً قادرين على إدراك الحقيقة الواقعية وأشكالها، وعلى نفس الصور المختلفة للحقيقة الموجودة، وذلك بفضل رؤية وسمع يقطين؛ ويضاف إلى ذلك ذاكرة قادرة على حفظ ذكري العام المتعدد لهذه الصور المتعددة الأشكال. ولهذا ينبغي على الفنان ألا يبدأ بالاعتماد على تصوراته الشخصية، بل ينبغي عليه أن يغوص في الحقيقة الواقعية، تاركاً المنطقية السطحية للمثل الأعلى المزعوم. إن الفن أو الشعر الذي يبدأ من المثل الأعلى هو دائماً مرتب منهم، لأن الفنان يجب عليه أن يستمد، لا من مخزن التجربيات العامة، وإنما من مخزن الحياة، لأن مهمة الفن ليست التعبير عن أفكار، كما هو الشأن في الفلسفة، بل عن أشكال خارجية واقعية. لهذا ينبغي على الفنان أن يشعر بأنه في مكانه الأليف له في هذا الوسط الواقعي الحقيقي. إنه ينبغي عليه أن يكون قد رأى كثيراً، وسمع كثيراً، وحفظ كثيراً؛ وإن عظماء الناس اشتهروا دائماً بأن لهم ذاكرة قوية شاملة. ذلك لأن الإنسان يحفظ ما يهمه، والروح الحقيقية يمتد

(١) كلمة يونانية معززة ترد كثيراً في الكلام عن النفس وقراءها عند الفلاسفة المسلمين وخصوصاً ابن

سينا.

اهتمامها ليشمل موضوعات لا حصر لها. فهكذا - مثلاً - بدأ جيته، ولم يتوقف أبداً طوال حياته عن توسيع دائرة عيشه. وهذه الموهبة وهذا الاهتمام بالتصور المحدد الواقع بشكله الحقيقي، وكذلك ملكرة حفظ الأمور المرئية والمسموعة - تكون الشرط الثالث الذي ينبغي أن يتواافق في الفنان. وهذه المعرفة الدقيقة بالأشكال الخارجية يجب أن تساوتها معرفة عميقه بالعالم الباطن للإنسان، ووجوداته النفس وكل الأغراض التي تحركها. وإلى هذه المعرفة المزدوجة يمكن أن تضاف الكيفية التي بها باطن الروح يعبر في الواقع ويتجلى في الخارج.

بيد أن الفنطاسيا لا تقتصر على مجرد إدراك الحقيقة الخارجية والباطنة، لأن العمل الفني ليس فقط كشفاً للروح وهي تتجسد في أشكال خارجية، لكن ما يجب عليها أن تعبّر عنه قبل كل شيء هو حقيقة ومعقولية الواقع الممثل. ومعقولية الموضوع الذي اختاره الفنان ينبغي ألا يكون حاضراً فقط في وعيه وأن يشيره، بل يجب أيضاً أن يدرك أعماقه وطابعه الجوهري، وذلك بواسطة التأمل العقلي. لأنه بدون التأمل العقلي لا يستطيع الإنسان أن يعي ما يجري في داخله؛ وإن ما يلفت انتباها خصوصاً في العمل الفني العظيم هو كون موضوعه قد تؤمل فيه طويلاً ولم يتحقق إلا بعد تقليله على كل أوجهه وفحصه عقلياً من كل نواحيه. إن الفنطاسيا الخفية لا تتجزأ أبداً عملاً فنياً باقياً. ولا نريد بهذا أن نقول إن الفنان يجب عليه أن يصوغ على شكل أفكار فلسفية حقائق الأشياء التي تكون أساس الدين والفلسفة. إن الفنان ليس في حاجة إلى فلسفة، وإذا فكر كفيلسوف فإنه حينئذ يقوم بعمل يتعارض تماماً مع شكل المعرفة الخاص بالفن. إن مهمه الفنطاسيا تقوم فقط في الوعي بهذه المعقولية الباطنة، لا على شكل قضايا وامثالات عامة، بل على شكل واقع عيني فردي. ولهذا يجب على الفنان أن يعبر عما يحيا ويضطرب في داخل نفسه، بأن يعطيه أشكالاً ومظاهر محسوسة اقتطع صورها ونماذجها؛ ويجب عليه في الوقت نفسه أن يكون قادرًا على ضبط هذه الأشكال والمظاهر، بحيث يحصل منها على تعبير شامل كامل عن الحق. وللحصول على هذا النفوذ المتبادل بين المضمون العقلي والمضمون الواقعي، يجب على الفنان أن يلجم - من ناحية - إلى التأمل الهدىء اليقظ الذي عند الذهن، ومن ناحية أخرى إلى عمق العاطفة و فعلها الباعث للحياة. ولهذا فإن من العحمة أن يقال إن قصائد مثل قصائد هوميروس قدنظمها الشاعر أثناء النوم. إذ بدون التأمل، وبدون الاختيار، وبدون المقارنات لا

يستطيع الشاعر أن يضيّط المضمون الذي يريد تشكيله؛ ومن الخطأ أن يظن أحد أن الفنان الحقيقي لا يعرف ما يصنع. إن الفنان في حاجة أيضاً إلى التركيز العقلي.

وبفضل هذه الحساسية التي تشيع وتنفذ في المجموع، يصنع الفنان من الموضوع ومن الشكل الذي تصوره عليه شيئاً يمتزج، وينتسب إلى ذاته، ويكون جزءاً من عالمه الباطن الذاتي. إن الامثال العيني يُثول كل مضمون إلى مرتبة شيء خارجي، أي الحساسية فهي وحدها التي تحافظ على الوحدة الذاتية مع الذات الباطنة ومن هذه الناحية فإنه ينبغي على الفنان ليس فقط أن تكون لديه خبرة بالعالم وتجربة، مع ما لهذا العالم من تجليات خارجية وداخلية، بل لا بد له أيضاً أن يكون قد عانى الكثير من العواطف الكبيرة، وأن يكون قلبه وروحه قد اهتزرا بعمق وأن يكون قد عاش تجارب كثيرة وتآلم مراراً، قبل أن يكون قادرًا على التعبير - في أشكال عينية - عن أعمق عما في الحياة. وهذا هو السبب في أن العبرية تفتح أثناء الشباب، كما هي الحال - مثلاً - عند شلر وجيت، بينما الرجال الناضجون المسئون هم وحدهم القادرون على أن يطبعوا الأعمال الفنية بطبع النضوج.

ب - القرية والعبرية

فهذا النشاط الخالق الذي تقوم به الفنطاسيا الذي بفضله يستطيع الفنان أن يعطي شكلاً واقعياً حقيقياً لما هو عقلي في ذاته، كما لو كان هذا العقلية يكون جزءاً من ذاته - هو ما يسمى باسم العبرية، القرية، الخ.

وال عبري هو من يملك القدرة العامة على الإبداع الفني، كما يملك الطاقة الضرورية لممارسة هذه القدرة بأقصى درجة من الفعالية. ييد أن هذه القدرة وهذه الطاقة بما في جوهرهما ذاتيان، لأن الانتاج الروحي لا يمكن أن يصدر إلا عن ذات شاعرة بما تريده، ووعية بالأهداف التي تهدف إليها، وبالعمل الذي تريد إنجازه.

ومع ذلك فإن الناس يميزون عامة بين القرية *talent* وال عبرية *génie*؛ وليس هذا التمييز لا سبب له، إذ لا توجد بينهما هوية مباشرة على الرغم من أن الإبداع الفتى، فيما يكون كاماً، يقتضي هذه الهوية. ذلك لأن الفن، بقدر ما يفرد ويهب تصوراته تعبيراً عينياً، فإنه يجعل منها ظواهر واقعية، ويقتضي ملكات تختلف باختلاف طبيعة التحقيق. فمثلاً: فلان ذو قرية من حيث هو عازف على

الكمانجـه، وفـلان الآخـر من حيثـ هو مـعنىـ، الخـ. ومن لا يـملك إـلا القرـيبة لا يـستطيع أن يـحصل عـلى نـتائـج قـيـمة إـلا إذا حـصـر نـفـسـه في فـرع خـاصـ من فـروع الفـنـ. لكنـ لـتحقـيق الكـمالـ في ذاتـهـ، لا بدـ أنـ يـكونـ الفـنانـ مـوهـوبـاـ في الفـنـ بـعـامـةـ وـأنـ يـستـشعـرـ في نـفـسـهـ الإـلهـامـ الـذـيـ لاـ تـمـلـكـهـ إـلاـ العـقـرـيةـ. ولـهـذاـ فإنـ القرـيبةـ بـدـونـ عـقـرـيةـ لاـ تـتـجاـوزـ حدـودـ المـهـارـةـ الـخـارـجـيةـ الـمحـضـةـ.

كـذـلـكـ يـقولـونـ إنـ العـقـرـيةـ والـقـرـيبةـ يـجبـ أنـ تكونـاـ فـطـريـتـينـ فيـ الإـنـسـانـ وـهـذـاـ الرـأـيـ وجـيهـ منـ نـاحـيـةـ، وـخـطـأـ منـ نـاحـيـةـ أـخـرىـ. ذـلـكـ أـنـ المـمـكـنـ أـنـ نـقـولـ إنـ الإـنـسـانـ، منـ حـيـثـ هوـ إـنـسـانـ، قدـ وـلـدـ ليـكـونـ لهـ ذـلـكـ - مـثـلـاـ - ولـكـيـ يـفـكـرـ، وـيـمـارـسـ عـلـمـاـ منـ الـعـلـومـ، الخـ، أـعـنيـ أـنـ بـمـاـ هوـ إـنـسـانـ فإـنهـ قـادـرـ عـلـىـ أـنـ يـرـتفـعـ بـفـكـرـهـ إـلـىـ فـكـرـةـ اللهـ أوـ إـلـىـ الـعـرـفـةـ الـعـقـلـيةـ وـيـكـفـيـ لـهـذـاـ أـنـ يـكـوـنـ قـدـ وـلـدـ، وـأـنـ يـتـلقـيـ تـرـبـيـةـ مـعـيـنةـ، وـأـنـ يـعـمـلـ بـاجـتـهـادـ مـعـيـنـ. لـكـنـ الـأـمـرـ عـلـىـ خـلـافـ ذـلـكـ فيـ الفـنـ، لـأـنـ الفـنـ يـقـتضـيـ اـسـتـعـدـادـاتـ منـ نـوـعـ خـاصـ هـيـ فـيـ جـوـهـرـهـ طـبـيـعـيـةـ. فـكـماـ أـنـ الـجـمـالـ هوـ الصـورـةـ الـعـقـلـيةـ Ideeـ فـيـ تـحـقـيقـهاـ الـمـحـسـوسـ وـالـوـاقـعـيـ، وـأـنـ الـعـملـ الـفـنـيـ يـجـعـلـ مـدـرـكـاـ مـباـشـرـةـ لـلـعـيـنـ وـالـأـذـنـ ماـ يـصـدـرـ عـنـ الرـوـحـ وـتـصـورـاتـهـ - فـكـذـلـكـ يـجـبـ عـلـىـ الـفـنـانـ أـلـاـ يـقـتـصـرـ عـلـىـ إـلـبـاسـ مـبـدـعـاتـهـ الشـكـلـ الـرـوـحـيـ الـخـالـصـ لـلـفـكـرـ؛ـ بـلـ يـجـبـ عـلـيـهـ أـلـاـ يـتـرـكـ دـائـرـةـ خـيـالـهـ أـبـداـ وـحـسـاسـيـتـهـ،ـ وـأـلـاـ يـنـسـىـ أـبـداـ أـنـ الـعـالـمـ الـمـحـسـوسـ هوـ الـذـيـ يـزـوـدـ بـالـمـوـادـ الـتـيـ بـمـسـاعـدـتـهـ سـيـسـطـمـيـعـ أـنـ يـحـقـقـ أـعـمـالـهــ.ـ وـهـذـاـ الـإـبـدـاعـ الـفـنـيـ،ـ شـائـنـ الـفـنـ بـوـجـهـ عـامـ،ـ يـتـضـمـنـ إـذـنـ جـانـبـاـ مـباـشـرـاـ وـطـبـيـعـاـ لـيـسـ مـنـ عـلـمـ الـفـنـانـ نـفـسـهـ،ـ بـلـ يـجـدـهـ هوـ مـشـكـلـاـ مـنـ قـبـلـ فـيـ دـاخـلـ نـفـسـهــ.ـ وـبـهـذـاـ الـمـعـنـىـ يـمـكـنـ التـحدـثـ عـنـ فـطـرـيـةـ الـقـرـيبةـ وـالـعـقـرـيةــ.

وـبـهـذـاـ الـمـعـنـىـ أـيـضاـ يـمـكـنـ أـنـ نـقـولـ إـنـ الـفـنـونـ الـمـخـلـفـةـ هـيـ عـلـىـ اـرـتـباطـ بـالـعـقـرـيةـ الـقـومـيـةـ (ـبـالـرـوـحـ الـقـومـيـةـ)ـ وـبـالـاسـتـعـدـادـاتـ الـطـبـيـعـيـةـ لـلـشـعـبــ.ـ فـالـإـيـطـالـيـوـنــ مـثـلـاـ -ـ لـدـيـهـمـ الـحـسـنـ الـطـبـيـعـيـ (ـأـوـ:ـ الـفـطـرـيـ)ـ بـالـغـنـاءـ وـبـالـمـيلـوـدـيـاـ،ـ بـيـنـمـاـ عـنـدـ الـشـعـبـ الـشـمـالـيـةـ نـجـدـ أـنـ الـمـوـسـيـقـيـ وـالـأـوـرـاـ،ـ وـإـنـ كـانـتـاـ قـدـ مـورـسـتـاـ بـنـجـاحـ كـبـيرـ،ـ فـإـنـهـمـاـ لـيـسـتـاـ مـنـ نـتـاجـ عـقـرـيـتـهـمـ الـقـومـيـةـ،ـ مـثـلـمـاـ أـنـ بـلـادـهـمـ لـاـ تـكـوـنـ تـرـبـةـ مـلـاتـمـةـ لـزـرـاعـةـ أـشـجـارـ الـبـرـقـالـ.ـ وـالـيـونـانـيـوـنـ قدـ اـمـتـازـواـ بـقـصـائـدـهـمـ الـمـلـحـمـيـةـ،ـ التـيـ اـسـتـطـاعـواـ أـنـ يـعـطـوـهـاـ شـكـلـاـ رـائـعاـ،ـ كـمـ اـمـتـازـواـ بـكـمـالـ فـنـ النـحـتـ لـدـيـهـمـ،ـ بـيـنـمـاـ الـرـوـمـانـ لـمـ يـمـلـكـواـ فـنـاـ خـاصـاـ بـهـمـ بـلـ نـقـلـ غـرـاسـ الـفـنـ الـيـونـانـ إـلـىـ تـرـبـيـتـهـمـ.ـ وـبـالـجـمـلـةـ،ـ فـإـنـ الـشـعـرـ هـوـ الـفـنـ

الأكثر انتشاراً لأنه يقتضي القليل من المواد الجستية، وما يستخدمه منها يسهل تشكيلها نسبياً. وفي داخل الشعر نفسه نجد أن الأنحاء الشعبية خصوصاً هي التي تملك طابعاً قومياً وطبيعياً؛ ولهذا السبب فإن الأغاني الشعبية تولد حتى في عصور الحضارة البدائية. نسبياً، وتنطبع بسذاجة طبيعية. وجنته - مثلاً - قد أبدع أعمالاً فنية في كل الأجناس الشعرية وبكل الأشكال، لكن أغانيه *Lieder* الأولى هي التي تكون أكثر مبدعاته ألفة وتلقائية. إنها تتفق مع درجة من الحضارة قليلة التطور. واليونانيون الحديثون هم دائمًا شعب مغترين وشعراء. ومهما يحدث اليوم، ومهما كان يمكن أن يحدث بالأمس، وسواء تعلق الأمر بحادث قاتل وبالظروف التي فيها حدث: جنازة دفن، مغامرة ما، حالة انتقام تركي - فإن كل شيء يصبح في الحال موضوعاً لأغنية. وكثيراً ما حدث أن في نفس اليوم الذي تجري فيه معركة كانت ثم أغنية جاهزة للاحتفال بالنصر المطلوب. وفورييل *Fauriel* - مثلاً - قد نشر مجموعة من الأغاني اليونانية الحديثة، سمعت من أفواه النساء، والمربيات والخدمات اللواتي اندهشن جداً من الاهتمام بأغانيهن. وبهذا المعنى يمكن أن تحدث عن ارتباط بين الفن وطريقة إنتاجه من ناحية، وبين العبرية القومية للشعب من ناحية أخرى. فالمرتجلون - مثلاً - كثيرون خصوصاً في إيطاليا، وغالباً ما تكون قرائتهم خارقة للعادة. وفي أيامنا هذه أيضاً، لا يزال الإيطالي قادرًا على ارتجال مسرحية من فصلين، ليس فيها شيء قد تعلمه من قبل، بل كل شيء فيها صادر عن معرفة بالوجودان وبالمواقف الإنسانية وعن إلهام عميق يتم في الحال. ويروي الناس حكاية مرتجل فقير، بعد أن استمر وقتاً طويلاً يرتجل، بدأ في الدوران أمام الحاضرين ليلتقط في قبته العتيقة ببعض الملائم؛ لكنه قد يقي تحت تأثير حرارة الإلهام، فإنه لم يستطع التوقف عن الإلقاء والحركات بذراعيه ويديه والاحتياج إلى درجة أنه سقط ممدداً على الأرض، ناثراً من حوله الملائم التي استطاع جمعها.

وما يميز العبرية ثالثاً، من حيث أن فيها جانباً طبيعياً، هو سهولة الانتاج الباطن والمهارة الفنية الخارجية، التي تبرهن عليها في بعض الفنون. فحينما يتعلق الأمر - مثلاً - بالشاعر، فكثيراً ما يتحدثون عن عوائق الوزن والقافية؛ وحينما يتعلق الأمر بالمصوّر يتحدثون كثيراً عن الرسم ومعرفة الألوان، والظل والصور وما تحدثه من مصاعب في طريق الاختراع والتنفيذ. وأيضاً ما كان الفن، فإنه يقتضي دائماً وفي جميع الأحوال دراسات طويلة، وجهداً مستمراً، وحذقاً كبيراً جداً؛ لكن

كلما كانت الفريحة والعبقرية ثريتين وكبيرتين قلت الجهدات التي تبذلها لاكتساب القدرة على الإنتاج. إن المصور الحقيقي يدفعه ميل طبيعي وحاجة مباشرة إلى إعطاء شكل لكل ما يشعر به ولكل ما ينبع في تصوره. وطريقته هو في الشعور والتصور هي التي يجدها في نفسه بدون عناء، وكأن الأمر يتعلق بعضو يستخدمه للتغيير عن نفسه. فالموسيقار - مثلاً - لا يستطيع أن يعبر إلاً بالنغمات عما يعتاج في أعماق نفسه، وكل ما يشعر به يصير فوراً نغمات. كذلك الأمر عند المصور، كل شيء يتتحول عنده إلى شكل ولون؛ أما الشاعر فهو يعبر عن تصوراته بكلمات وترابيب من الكلمات ذات انسجام. إن الأمر هاهنا لا يتعلق فقط بتصورات نظرية، وطريقة للتمثيل والشعور، بل يتعلق أيضاً بعاطفة واستعداد عملي محض، وموهبة للتنفيذ الفعلي. وعند الفنان الحق يتواجد كلاهما معاً. فما يحيا في مخيلته يتنتقل إلى أصابعه، مثلاً نطق نحن باللسان والفهم عما نفكّر فيه، أو كما تعبّر تصوراتنا وأفكارنا وعواطفنا الأشد عمقاً عن نفسها مباشرة بواسطة مواقفنا وحركاتنا. والعبقرية الحقة تملك في وقت مبكر الصناعة الفنية الخارجية الخاصة بفنها وتعرف كيف تترجم المواد الأشد فقرأ والأكثر تابياً - ترجمتها على أن تتجسد وأن تمثل الإبداعات الباطنة لخيالها. صحيح أن هذا التمكّن يتطلّب تدرّيحاً متواصلاً، لكن موهبة التنفيذ المباشر يجب أن تكون فطرية، لأن السهولة المكتسبة بالمران لا يمكن أن تفلح في انتاج عمل فني حي. فالجانبان: الإنتاج الباطن وتنفيذه في الخارج وفقاً لمفهوم الفن هما أمران لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

ج - الإلهام

ونشاطه الخيالي وال الحاجة إلى التنفيذ التكثيفي ، منظوراً إليهما بوصفهما حالة النفس عند الفنان ، يكونان ما يسمى عامة باسم : الإلهام .

وأول مسألة تصادفنا في هذا الشأن هي : كيف يحدث الإلهام؟ وهو سؤال قد أجيب عنه بعدة إجابات متنوعة .

فقبل أولاً، اعتماداً على الروابط الوثيقة التي تربط الفنان بما يسمى بالروح وبما ينتمي إلى الطبيعة - إن الإلهام يمكن أن تثيره خصوصاً المنبهات الحسية . لكن تسخين الدم لا يصنع الفنان ، والشمبانيا وحدها لا تكفي لتوليد عمل شعري .

ألم يذكر مارمونتل^(١) Marmontel أنه على الرغم من الستة آلاف قارورة من الشمبانيا التي كان يحوزها في كهف بيته، فإنه لم يستشعر أي إلهام شعري؟ وعبّأ تهديد العبرية على العشب الأخضر صباحاً ومساءً ابتغاء الاستمتاع بالنسيم العليل والتطلع في السماء - فليس هذا هو الذي يجلب لها الإلهام العذب.

وكما لا يجيء الوحي بالمنبهات الحسية، كذلك هو لا يجيء بالقصد المتعمد للإبداع. فالذى يبحث فقط عن الإلهام من أجل نظم قصيدة، أو رسم لوحة أو تأليف قطعة موسيقية، دون أن يشعر في نفسه بالمهيج الحي لمضمون ما، بل يبحث فقط ذات البينين وذات الشمال عن إلهام، فإنه سيكون عاجزاً . مهما تكن قريحته - عن العثور على تصور جميل أو عن انتاج عمل فني ناجح. فليس المنبهة الحسية وحده، ولا الإرادة والعزز وحدهما بقادرة على توليد إلهام حقيقي، والذين يطبّقون هذه الوسائل يبرهنون فقط على أن روحهم وخيالهم لا يسيطر عليهما أي اهتمام حقيقي. أما إذا أطاع الفنان - على العكس من ذلك - دافعاً عميقاً يدفعه على الرغم منه إلى التعبير الخارجي عن نفسه - فمعنى هذا أن اهتمامه قد تركز مقدماً على موضوع ومضمون محددين ويقي مرتبطاً بهما.

والإلهام الحقيقي هو ذلك الذي يستثيره مضمون محدد أدركه الخيال فيما يعبر عنه تعبيراً فنياً . وهو يمتص بهذا العمل النشيط للتشكيل الذي يرتبط - من ناحية - بأعمق الباطن، ومن ناحية أخرى - بالتنفيذ الموضوعي . إن الإلهام هو نتيجة ضرورية لهذين النشاطين.

وهنا نستطيع أن نتساءل كيف أن مثل هذا الموضوع يجب أن يتبدى للفنان فيما يشير الإلهام عنده. وهما أيضاً تعدد الآراء . فالبعض يقولون إن الفنان يجب عليه ألا يستمد الموضوع إلا من أعماق ذاته . لكن هذه الحالة قصارى أمرها أن تكون حالة الشاعر «الذي يغتني كالطائر الواقف على غصن شجرة». فخلو باله

(١) جان فرانسوا مارمونتل (١٧٠٣ - ١٧٩٩): كاتب فرنسي، دعاه ثولتير إلى باريس، واستطاع أن ينال شهرة واسعة في البلاط الملكي الفرنسي، ثم في سائر أنحاء أوروبا بفضل «أناصيصه الأخلاقية» (١٧٦١) ثم خصوصاً بفضل قصصه التي تدور حول موضوعات سياسية وملحية ففي قصة «بلسيير» (١٧٦٦) يشيد بالتسامح، وفي قصة «الإنكا» Les Yncas (١٧٧٧) يدين الرق. وكتب ترجمة ذاتية توفى قبل إتمامها بعنوان: «مذكرات والده»، وطبعه سنة ١٨٠٤ وهي تتضمن معلومات ثمينة عن الحياة الاجتماعية في القرن الثامن عشر.

الهانئ يتجلّى له كمضمون باطن يستمتع هو به بأن يعبر عنه في الخارج. وحيثنى «فإن الغناء الصادر عن صدره هو جزاؤه الأولي».

لكنه، من ناحية أخرى، نجد أن أعظم الأعمال الفنية تدين بإبداعها لمناسبات خارجية. فأغلب قصائد بندار Pindare (٥١٨ ق. م - حوالي ٤٣٨ ق. م.) قد نظمت بناءً على طلبات من الآخرين؛ وتصميمات الأبنية وموضوعات اللوحات كانت في كثير من الأحوال مفروضة على الفنانين، لكن هذا لم يمنعهم من أن يقوموا بهذه التصميمات والبرامج في سورة من حماسة الإلهام. وأكثر من هذا: كثيراً ما نسمع فنانين يشكرون من أنهم لا يجدون موضوعات لمعالجتها.

وهذه المنبهات الخارجية للإنتاج تكون العنصر الطبيعي والمباشر الذي يدخل في تركيب القريحة ويكون الإعلان عن الإلهام. و موقف الفنان هو حينئذ موقف قريحة طبيعية بالنسبة إلى موضوع موجود من قبل خارجه، وتدعى مناسبته أو حادث خارجان: قراءة أساطير، أو أقاوصيس أو قصائد أو أخبار (كما هي الحال عند شكسبير) إلى استخدامه للتعبير. فالتنبيه إلى الانتاج يمكن إذن أن يأتي من الخارج تماماً، والشرط المهم الذي على الفنان أن يفي به هو أن يهتم به اهتماماً جوهرياً وأن يجعل الموضوع يحيا في داخل نفسه. هنالك يأتي إلهام العبرية من تلقاء نفسه. والفنان الحي حقاً يجد في هذه الحياة التي تسرى فيه مهيجات للنشاط ومنابع للإلهام أمامها يمر غير الفنانين دون أن يتصورها أو يدركوها.

فإن تسألنا الآن عن حقيقة الإلهام الفني بما هو كذلك، فالجواب الوحيد الممكن هو: الإلهام هو أن يتملك الفنان شيء، وأن يكون حاضراً فيه، وألا يستريح حتى يجد له شكلاً فنياً كاملاً.

وإذا صار الفنان في هوية هكذا مع الموضوع، فإن عليه أن يكون قادراً على نسيان خصائصه الذاتية وكل ما في هذا الموضوع مما هو عارض وثانوي، ابتعاءً أن يغوص بكليته في موضوعه. إنه يجب عليه ألا يكون إلا الشكل الذي يشكل المضمون الذي استولى عليه. أما الإلهام الذي يدع للفنان الحرية في إبراز ذاته ومكانته، بدلأً من أن يكون عضواً النشاط الخلاق المركّز كلّه على الشيء - فهو إلهام ردّي.

وهذا يقودنا إلى التحدث عن الموضوعية في الإبداعات الفنية.

٢ - موضوعية الامتثال

أ - موضوعية العمل الفني ، بالمعنى العادي لكلمة: الموضوعية ، تقوم في كون مضمونه يتلخص شكل حقيقة موضوعية موجودة من قبل ، ويتجلى لنا على هذا المظهر الخارجي المعروف . فإن أردنا أن نقنع بمثل هذه الموضوعية ، فيجب أن نعد موضوعين شعراً مثل كوتسيبوه Kotzebue . إذ نجد عنده في كل لحظة الواقع المبتدئ . لكن هدف الفن هو أن يجعل مضمون الحياة اليومية غير ظاهر قدر الإمكان والطريقة التي بها يظهر هذا المضمون ، وأن يستخدم النشاط الخلائق الذي للروح في استخلاص الجانب العقلي للأشياء وتمثيلها على شكل خارجي يعبر عن حقيقتها الباطنة . إن الموضوعية - مفهومه على النحو الذي أتبنا على ذكره - يمكن أن تكون حية في ذاتها ، ويمكن - كما بتنا ذلك في أمثلة أوردنها من أعمال جيته في فترة شبابه - بواسطة هذه الحياة الباطنة التي تسري فيها ، أن تمارس إغراء كبيراً ، لكن ما يعزز هذه الأعمال ، كيما تسمى إلى الجمال الحق ، هو المضمون الجوهرى . لهذا ينبغي على الفنان أن ينشد الموضوعية الخارجية البحتة ، طالما لم يملك هذا المضمون .

ب - وثم نوع آخر من الموضوعية يقوم في كون الفنان ، بدلاً من أن يسعى إلى نقل الخارج المعتاد والمبتدىء ، فإنه يدرك موضوعه إلى درجة أن يصبح في هوية معه في أعماق نفسه؛ ييد أن الموضوع يبقى حبيساً في هذه الأعمق ، وفي حالة تركيز دون أن يصل إلى الوضوح الوعي وأن يعاني النمو الضروري ولهذا فإن патос يقتصر من أجل التعبير عن نفسه - على تجليات خارجية هي مجرد إشارات إلى ما يعانيه الفنان ، وعلى مجرد تخطيطات للمضمون الذي يحمله في داخل نفسه لكنه ليس لديه القدرة أو الإمكان لإبرازه في الخارج إبرازاً جلياً تماماً . ويجب علينا أن ندرج الأغاني الشعبية في باب الانتجاجات التي تمثل هذا النوع من الموضوعية . ومن الناحية الخارجية ، فإننا حين نستمع إليها أو نقرؤها ، فإننا ندرك أنها تعبّر عن عاطفة أعمق وأكثر ألفة مما يبدو في الظاهر ، لكن هذه العاطفة لا تستطيع التعبير عن نفسها لأن الفن لم يصل بعد هاهنا إلى درجة الكمال الذي يسمح بالتعبير عن نفسه صراحة وبوضوح ، ولهذا فإنه مضطر إلى القناعة ببعض الإشارات والتلميحات . إن القلب يبقى كما لو كان في ضيق وضغط عليه ، وهو من أجل أن يفهم نفسه ينشد انعكاسه ، كما في المرأة ، في ظروف وتجليات خارجية محضة ،

يمكن أيضاً أن تكون جلية إذا ما وضعنا في الطريقة التي نستخدمها بها نوعاً من الحساسية وإذا ما استطعنا أن نضع فيها قليلاً من الروح. وجنته هو أيضاً الذي برع في هذا النوع من الأغاني Lieder المتقنة. فمثلاً أغنية «شكوى الرائي» هي من أجل ما يندرج في هذا النوع. إن التعب، وقد حطمه الألم والحزن، بقي صامتاً وحيساً، بحيث لا يعبر عن نفسه إلا بلمحات خارجية؛ بيد أن هذه اللمحات أفلحت في أن تجعلنا ندرك كل أعمق العاطفة، على الرغم من حالة التركيز التي هي فيها. ونجد نفس النغمة في أنسودة: «ملك شجر الأنوس Erlkönig وقصائد عديدة أخرى نظمها جيته بيد أن هذه النغمة إذا انحطت أفضت إلى حالة من عدم الإحساس الذي يمنع من أن يصل إلى الشعور، في شيء أو الموقف من جوهرى، ويتعلق بتقريريات مبتذلة إما غلية وإما لا معقوله. وإلى هذا النوع تتسب عبارات التعجب التي مثل هذه (وهي موجودة في المجموع الذي عنوانه «البوق العجيب للصبي») : «أوه أيتها المشنقة، أيها البيت العالي!»، أو: داعاً، سيدى الجاويش!». وهي عبارات تعجب أطراها البعض على أنها مؤثرة جداً. وعلى العكس من ذلك نجد أن جيته يعني قائلاً: «الباقة التي قطفتها تحريك ألف مرة. لقد انحنيت، وضمتها إلى قلبي - أوه كم مرة، ألف مرة» - نقول إننا نجد في هذه الأبيات الشعرية أن العاطفة قد عبر عنها على نحو خالٍ من كل ابتدال أو إزعاج. لكن ما يعزز الموضوعية التي من هذا النوع هو التعبير الواضح الواقعي عن العاطفة التي في الفن الحقيقي أن تعبّر عن نفسها في الخارج بما هي كذلك، وبكل ملائتها، أو أن تشيع في المادة التي تتجسد فيها شيئاً كاملاً - بدلاً من أن تبقى محبوسة في أعماقها لا يمكن الوصول إليها فلا تتجلى في الخارج إلا على شكل إشارات وتلميحات أن شيلر Schiller - مثلاً - كان يودع كل روحه في پاثوسه لكن روحه كانت روحًا عظيمة قادرة على أن تكون في هوية مع ماهية الأشياء وعلى التعبير عن الشراء الذي يكمن في أعماقها، تعبّر عنه بحرية تامة وعلى نحو رائع منسجم جداً.

ج - ومن هذه الناحية أيضاً نصل إلى المثل الأعلى؛ وإذا ما نظرنا من ناحية التعبير الذاتي فإننا نستطيع أن نعرف الموضوعية الحقيقة بأن نقول: إن ما يكون المضمون الحقيقي، المضمون المثالي للموضوع الذي يلهم الفنان يجب ألا يبقى منه شيء مُتحجزاً، بل يجب أن يكون من الممكن تعميمته وتطويره بحيث تظهر روح

وجوهر الموضوع المختار بكل جلاء، وأن يكون التمثيل المفرد لهذا الموضوع كاملاً ومشمولاً بالروح منه أو له إلى آخره. وليس ما لا يمكن التعبير عنه هو الأسمى والأكمل؛ لأنه لو كان الأمر كذلك، فإن هذا يفترض أن الشاعر أو الفنان هو أشد عمقاً مما تدل عليه أعماله. لكن الفنان والشاعر ينبغي أن يعملاً بحيث تكون الأعمال التي يقدمها إلينا هي بالفعل أفضل ما يستطيعان تقديمها إلينا، وأنهما ليسا حقاً إلا ما هما عليه فعلاً لا ما يبقى غير معتبر عنه في أعماق روحهما ونفسهما.

٣ - الطريقة - الأسلوب - الأصالة

وإذا كانت موضوعية الفنان هي ما أتينا على ذكره، فإن من الصحيح أيضاً أن التمثيل (أو: الامتثال، التصور) هو نتاج إلهامه؛ لأنه بوصفه ذاتاً فإنه في هوية مع الموضوع الذي يمثله (أو يتصوره)، وأنه إنما استمد - من روحه هو وخياله هو، وبالجملة: من حياته هو الباطنة - عناصر التجسيد في عمله. وهذه الهوية بين الفنان وبين موضوعية التمثيل (أو: التصور) هي التي تكون الوجه الثالث المهم. الذي ينبغي علينا الآن الفحص عنه، إن فيه تتحد العبرية مع الموضوعية، بعد أن نظرنا في كل واحد منها منفصلًا عن الآخر حتى الآن. وفي وسعنا أن نقول إن هذه الوحدة فيما بينهما هي مفهوم الأصالة الحقة.

وعلينا من أجل تحديد هذا المفهوم أن نتناول نقطتين طابعهما الأحادي يكون عقبة تعارض الأصالة؛ ولهذا ينبغي أن تزيلها. وهاتان النقطتان هما: الطريقة الذاتية، والأسلوب.

٤ - الطريقة الذاتية:

وعلينا أن نميز أولاً بين الطريقة وبين الأصالة. ذلك لأن الطريقة لا تتعلق إلا بالخصائص الجزئية، وبالتالي، العرضية التي تخص الفنان، خصوصاً وأن مصدرها والعلة في وجودها ليسا في الشيء نفسه وفي تصوره. المثالي، بل هو يتجلّى في إنتاج العمل الفني.

والطريقة، مفهومة على هذا النحو، ليست أمراً مميزةً للأنواع المختلفة للفن، أي مميزةً لكل فن على حدة، كما هي الحال مثلاً في حالة الرسام للمناظر الطبيعية الذي ينبغي عليه أن يتصور الموضوعات بطريقة مختلفة عن طريقة تصور من يرسم

الموضوعات التاريخية، أو طريقة الشاعر الملحمي الذي يرى ويعبر عن الأشياء على نحو مختلف عن الشاعر الغنائي أو المسرحي. بل الطريقة هي كيفية التصور الخاصة بموضوع معلوم وكيفية التنفيذ المتعلقة بطبعه الشخصي، وهما طريقة للتصور وكيفية للتعبير عن واقعنا إلى ما هو أبعد يمكن أن تبقى في تعارض مباشر مع مفهوم المثل الأعلى والطريقة إذا ما نظر إليها من هذه الناحية، فإنها أسوأ صفات الفنان، لأنه بدلاً من أن يستسلم لقدرة الفن، وبدلاً من أن يدع الفن يؤثر فيه، فإنه يجعله يمزّ بذاته الخاصة به بكل ما فيها من عَرَضي وممكّن. لكن الفن يلغى العرضية الخالصة للمضمون وتجلياته الخارجية ولهذا يقتضي من الرسام أن يلغى الخصائص العَرَضية لشخصيته الذاتية.

ولهذا السبب فإن الطريقة لا تتعارض مباشرة مع التمثيل الفني الحق، وإنما هي تختار ميداناً لتوسعها جوانب خارجية للعمل الفني من أجل أن تطعمها بخصائص التمثيل الذاتي. ولهذا السبب فإن هذا النوع من الطريقة يرد كثيراً خصوصاً في التصوير والموسيقى، إن هذين الفتيان يوفران للتصور والتنفيذ أوسع الإمكانيات والوسائل الخارجية. والطريقة الخاصة برسام معين وأتباعه وتلاميذه إذا صارت عادة بحكم التكرار فإنها تكون الطريقة التي يمكن النظر إليها من وجهة نظر مزدوجة.

والأمر يتعلق أولاً بالتصور فطبيعة الجو - مثلاً : أوراق الشجر، توزيع الأضواء والظلال؛ كل صبغة التلوين بوجه عام - تكون من وجهة نظر الرسم، ما لا نهاية له من الأنواع. ويشاهد خصوصاً من وجهة نظر التلوين والإضاءة أن المصوّرين يختلفون أشد الاختلاف؛ والأمر كذلك أيضاً فيما يتعلق بالتصور. فأحياناً يتعلق الأمر بلون لا نراه في الطبيعة لأنه ندٌ عن انتباها الذي انشغل بغير ذلك. لكن هذا اللون قد أثار انتباها هذا الفنان أو ذاك حتى حسبه ملكاً خاصاً له وتعود على أن يرسم كل ما يرسمه بهذا اللون وتلك الإضاءة. وما يصدق على اللون يصدق أيضاً على الموضوعات نفسها، وكيفية تجمعيها بعضها مع بعض، ومحلات وضعها، وحركاتها، وطابعها الخاص، الخ. وعند الهولنديين خصوصاً نجد هذه الطريقة مراراً: ولنتذكر الطريقة التي بها رسم فان در نير⁽¹⁾ van der Neer

(1) فان در نير(١٦٥٣ - ١٦٧٧) رسام هولندي، رسم خصوصاً مناظر الشتاء ومناظر ليلية وولع بتصوير القنوات والأنهار. ومصدر الإضاءة في لوحته هم القمر وأشعة الأصيل.

مناظر ضوء القمر؛ ووجود كثبان الرمال في كثير من المناظر التي رسمها جوين^(١) Goyen؛ والدور الذي يلعبه الساتان وسائر الأقمشة الحريرية في كثير من لوحات كبار الفنانين، وهكذا.

والطريقة يمكن أن تمتد أيضاً إلى التنفيذ، إلى جز الفرشاة، إلى وضع الألوان بعضها فوق بعض وإلى صهرها بعضها في بعض، الخ.

وإذا ما صارت هذه الطريقة المعينة في التصوير وفي التنفيذ عادة وطبيعة ثانية من جراء التكرار المستمر، فإنها كلما تخصصت فإنها تتحول بسهولة إلى تكرار وصناعة آلية لا يشارك فيها الفنان بروحه كلها وإلهامه كله. هنالك ينزل الفن إلى مرتبة المهنية، والمهارة اليدوية، وتصير الطريقة أمراً تافهاً، بارداً خالياً من الحياة.

ولهذا السبب فإن الطريقة الحقة يجب عليها أن تتجنب هذه الخاصية المحددة وأن تتخذ مثل هذا الطابع بدلاً من أن تصير مجرد عادة، فإنها لا تمنع الفنان من أن يرى - من خلال طرق التمثيل الخاصة، طبيعة الشيء المراد تمثيله وتبقى مخلصة لمفهومها. ومع مراعاة هذا التحفظ يمكن القول عن جيته إنه يستخدم «طريقة» حين يختتم ليس فقط قصائده الاجتماعية، بل وأيضاً قصائد أخرى ذات طابع جاد، بخاتمة يقصد منها بالنسبة إلى البعض إلى وضع القارئ في حالة أكثر حظاً من الجد. وهو راس هو الآخر يستخدم هذه الطريقة في رسائله. والأمر هنا يتعلق بطريقه في المحادثة واللباقة الاجتماعية ينبغي ألا يبالغ فيها، ابتعاد ترك الجانب العميق، لأن يظهر ويزخر على نحو أقوى. وهذه الطريقة تكون جزءاً من ذاتية الامتثال، لكنها ذاتية أكثر عموماً ولا تذهب إلى أكثر مما هو ضروري تماماً للتحقيق المطلوب.

(١) يان فان جوين: مصور ورسام هولندي (١٥٩٦ - ١٦٥٦). تلمس أولأ على أساس فان دي فلده Velde ابتداء من سنة ١٦٣٧، ثم عمل بعد ذلك في ليدن وهارلم، وسافر إلى فرنسا وإنجلترا وإقليم الغلاتدر، ثم استقر في لاهاي سنة ١٦٣١. وحتى سنة ١٦٤٠ كان يصور مناظر التزلج والمناظر الساجية، ثم تطور نحو أسلوب يتميز بالقلق والعصبية، واقتصر ألوان ثليلة (الأسمر والذهبي والأخضر الغامق) وأعطى الأهمية الكبرى للسماء الملبدة بالغيوم، والانعكاسات في الماء. ثم تطور فأفسح المجال لشواطئ الأنهر وشواطئ البحر وللجو المعينا بالضباب، ومثال ذلك لوحة بعنوان: «انظر نهر الراين بالقرب من آلن Bitten».

ب - الأسلوب:

في رأي أحد الفرنسيين المشهورين^(١) أن «الأسلوب هو الإنسان نفسه» وتبعداً لهذا التعريف فإن الأسلوب هو إذن ما به تكشف شخصية الإنسان التي تتجلّى في الطريقة التي بها يعبر عن نفسه، وفي كيفية صياغته لعباراته، الخ. أما فون رومور von Rumohr (في كتابه «أبحاث إيطالية» ج ١ ص ٢٩٧). فإنه على العكس من ذلك يقول إن كلمة «الأسلوب» تعني «التكيف»، الذي صار عادة، مع المطلب الباطنة للمادة التي منها يشكل النحوات تماثيله، ويؤلف الرسام أشكاله». وبهذا الصدد يبدي ملاحظات مهمة جداً عن طرق التنفيذ التي تسمح بها أو لا تسمح المواد المستخدمة في النحت. ومع ذلك ينبغي ألا نقتصر على تطبيق كلمة «الأسلوب» على هذا العنصر المحدود وحده، بل في وسعنا أن نمتد إلى تحديدات وقوانين للتمثيل الفني ناشئة عن طبيعة الفن الذي يتسبّب إليه الموضوع الذي نمثله. فيما يتعلق بالموسيقى - مثلاً - يميّز بين الموسيقى الدينية وموسيقى الأوبرا، وفي التصوير يميّز بين الأسلوب التاريخي والتصوير النوعي، الخ. وهكذا نجد أن الأسلوب ينطبق على طريقة في التنفيذ تراعي أحوال المواد المستخدمة كما تراعي مقتضيات التصوير والتنفيذ، بالنسبة إلى هذا الفن المعين أو ذاك، وقوانينه الصادرة عن مفهوم الشيء. والخلو من الأسلوب - مستعملين هذا اللفظ بمعناه الأوسع - سيكون إذن نتائج إما لعجز الفنان عن ممارسة هذه الطريقة في التمثيل التي هي ضرورية في ذاتها، وإما لمزاج ذاتي يطلق الفنان لهواه، بدلاً من الالتزام بالقوانين، ويتّهي باتخاذ طريقة ردية. ولهذا فإن فون رومور على حق حين يقول إنه لا يجوز أن توسيع فنطبق القوانين التي تحكم فناً من الفنون - على الفنون الأخرى، كما فعل ذلك منتجس Mengs في لوحته «جماعة آلهات الفن» الموجودة في فلا Albani Villa albani، وفيها «تصور ونقد الأشكال الملونة لأبولون بأن طبق عليها المبدأ المستعار من النحت». وهذا أيضاً هو ما نجده في كثير من لوحات دورر Dürer: ذلك أنه كان قد حذق أسلوب الحفر على الخشب إلى درجة أنه اتبع نفس الأسلوب في لوحاته، خصوصاً فيما يتعلق برسم الثنائي.

(١) هو بوفون Buffon، عالم النبات والحيوان المشهور (١٧٠٧ - ١٧٨٨) وله كتاب بعنوان: «قول في الأسلوب» (١٧٥٣)، وكان هو كاتباً ذو أسلوب ممتاز.

جـ - الأصالة:

وأخيراً تتحدث عن الأصلالة فتقول إنها لا تقوم في مراعاة قوانين الأسلوب، بل تقوم في الإلهام الذاتي الذي، بدلاً من مراعاة طريقة معينة اتخذت باستمرار، تناول موضوعاً معقولاً في ذاته وتشكله وفقاً لصوت ذاتية الإلهام وحده، مع التوافق مع الطبيعة ومع مفهوم هذا الفن آنذاك، ومع المفهوم العام للمثل الأعلى.

ويتتج عن ذلك أن الأصالة، تتطابق مع الموضوعية الحقة؛ إنها تجمع معاً الجانب الذاتي والجانب الموضوعي للتمثيل، بحيث لا يكون هناك أي عنصر في الواحد غريباً عن الآخر. إن الأصالة تعتبر عن أقوى تلقائية في الفنان - هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، هي لا تعبر عن شيء غير موجود في طبيعة الموضوع، حتى إن أصالة الفنان تبدو كأنها أصالة الموضوع نفسه، وأنها تجلّ للفنان بقدر ما هي تجلّ لفعالية الخلاقة التي للموضوع.

وهكذا نرى أن الأصالة لا شأن لها بالهوى ويدعى الإكتشافات والأفكار التي تخطر بالذهن أيًّا كانت - والناس عامة يفهمون من الأصالة أنها امتلاك بعض الغرائب في السلوك عند شخص معين، ولا توجد عند غيره. لكن هذه أصالة ردئية. وبهذا المعنى لا يوجد شعب أكبر أصالة من الشعب الإنجليزي، لأن كل إنجليزي عنده لوثة لا يجب لأي إنسان عاقل أن يحاكيها، وهو يدعى أنه ذو أصالة لأن لديه هذه اللوثة.

وترتبط بهذا أصالة يشاد بها كثيراً في هذه الأيام وهي ما يسمى بالنُّكَّة والمزاج . والفنان الذي يمارس هذا النوع من المزاج يبدأ دائماً من ذاتيته هو كيما يعود إليها من جديد ، بحيث لا يفيد موضوع التمثيل بالمعنى الحقيقي إلا لكي يتخدنه الفنان ذريعة يطلق العنوان لمزاجه ، ويكثر من نوادره ومزحاته ونكاته ويستمتع بنزوات خياله الجامح . لكن يحدث حينئذ انتقال بين الفنان وبين الموضوع وبين الفنان ؛ والموضوع يعالج على أي وجه اتفق ، لأن الفنان مهموم قبل كل شيء بإبراز أصالته . ومثل هذا المزاج يمكن أن يكون مليئاً باللاؤذعية وبالعاطفة العميقـة ، لكنه في حقيقته أكثر خفة وسطحية مما يُظن ، لأن قطع المجرى المنطقي للأشياء في كل لحظة ، والابتداء ، والاستمرار ، والانتهاء بحسب نزوات المزاج المتغيرة ، والانصراف إلى اطلاق صواريـخ نارية من النكـت والعواطف ، وانتاج رسوم هزلية من نسج الخيال . - هذا كله عمل أسهل جداً من العمل الذي يقوم في تنمية وإعطاء

شكل كامل وناجح للمجموع وفقاً لما يقتضيه المثل الأعلى الحقيقي. لكن المزاج في أيامنا هذه يلذ له إبراز الجوانب البغيضة في القرحة الواقعة، ومن السهل عليه أن يسقط في هاوية الابتدا وعدم المعقولة. إن المزاج الحقيقي نادر جداً؛ أما اليوم فإن أسفف التفاهات، متى ما اتخدت لوناً سطحياً للمزاج وادعت الفكاهة، فإنها تعد بارعة جداً وعميقة جداً. وحتى عند شكسبير - ومزاجه مع ذلك عظيم وعميق - كثيراً ما نجد تفاهات. كذلك مزاج جان - بول رشتير Jean-Paul Richter يجذب انتباها بعمق نكاته وجمال عواطفه، هذا من ناحية؛ ولكن من ناحية أخرى يخيبأملنا بسبب الارتباطات الغربية التي يضعها بين موضوعات ليس بينها وبين بعض أي ارتباط، والارتباطات التي يخلقها المزاج نجدها غير مفهومة تماماً. وأكبر أصحاب الفكاهة لا يتذكر الأسباب التي دعته إلى وضع هذه الارتباطات والعلاقات؛ ونحن إذا فحصنا الارتباطات التي يصفها جون - بول رشتير لأدركنا أنها لم تبدع بقوة عقيرية، بل هي أمور خارجية تماماً. ولهذا فإن جان - بول رشتير كان يديم الاطلاع على كتب تعالج موضوعات متفرقة جداً: في علم النبات، وفي القانون، والرحلات، والفلسفة، الخ. ليتخد منها مواد متتجدة باستمرار، مقيداً بالكتابة ما يلفت انتباها أثناء هذه القراءات، مضيفاً إلى هذه التعليقات المدونة أفكاراً خطرت بياله أثناء القراءة؛ وحين تأتي لحظة الاختراع، فإنه لم يكن يتردد في أن يربط بين هذه الأشياء المختلفة كل الاختلاف، مثل أن يربط بين أشجار في البرازيل وبين المحكمة القديمة في الإمبراطورية. وكان الناس يمتدحون ذلك كدليل على الأصالة، أو يبررونها قائلين إن المزاج يبرر كل شيء. لكن الأصالة الحقيقة لا تتفق أبداً مع مثل هذا الهوى الطائش.

وبهذه المناسبة نذكر هنا بما قلناه من قبل عن السخرية؛ ويحسب رأي المعجبين بهذا اللون، فإن السخرية تبلغ أعلى درجات الأصالة حين لا تأخذ شيئاً مأخذ الجد وتمارس المزاح لمجرد المزاح. ثم إن السخرية تجمع في تمثيلاتها الكثير من التفصيات التي يحفظ الشاعر بمعناها العميق، والمكر والعظمة يقumen في جعل الناس يعتقدون أن هذا الخليط من التفصيات يكون شغراً للشعر، لأن الأعمق والأكمل يبقى مستوراً، إذ لا يمكن التعبير عنه بسبب عمقه. فمثلاً في أشعار فريدرش شليجل Schlegel، حينما كان يتخيل أنه شاعر، كان ما لم يقل يُعد أنه هو الأفضل - لكن هذا لم يمنع شغراً للشعر هذا من أن يتبيّن أنه أتفه أنواع الشعر.

إن العمل الفني الحق يجب عليه إذن أن يتحرر من هذه الأصالة الزائفة، لأنها إن تكشف عن أصالتها تكونها إبداعاً لروح لا تلتفت العناصر الازمة لعملها الفني من الخارج من أجل أن تربط بينها بعد ذلك فيما اتفق، وإنما تنتج - بصبة واحدة إن صع هذا التعبير ويلهمجة واحدة - مجموعاً عناصره حققت وحدتها وانصهارها الباطن في أعماق ذاته المبدعة. إنما إذا حدث العكس: فجمعت المناظر والمقاصد لا بفضل قربة باطنية، وإنما تحت تأثير واقع خارجي - فهذا يدل فقط على أنه لا توجد ضرورة باطنية تدعو إلى اتحادها، وأنها ارتبطت بعضها بعض بطريقة غرضية وبواسطة ذاتية أجنبية. فمثلاً مسرحية «جيتس فون برلشنجن» تأليف جيته قد نالت الإعجاب بسبب أصالتها؛ وجنته نفسه كما قلنا فيما سبق، قد انكر في هذا الكتاب بكل جسارة، وداس على كل قوانين الفن التي صاغها وأهم النظريات الجمالية وكانت كثيرة الرواج آنذاك وذات حظوة كبيرة. ومع ذلك فإن تحقيق هذا العمل الفني (مسرحية «جيتس») تعوزه الأصالة الحقة، لأن ما يميز هذا العمل الفني هو فقره في العناصر الشخصية؛ وكثير من الملامح ومناظر بأكمالها بدلاً من أن تكون من نتاج العمل التلقائي والباطن، كانت مطبوعة باهتمامات العصر الذي لأجله كتبت هذه المسرحية، ولم ترتبط فيما بينها إلا بروابط خارجية محضة. فمثلاً: المنظر الذي يعرض جيتس والأخ الراهب مارتن، الذي يفترض أنه يمثل لوثر، لا يحتوي إلا على أفكار استمدتها جيته من عصره هو، بينما يبدأ الناس في ألمانيا من جديد يشكون من الرهبان، ويتهمنهم بشرب الخمر وأن هضمهم يؤدي بهم إلى التعاس، وأنهم يستسلمون لكثير من الشهوات، وأنهم تخلىوا عن نذورهم الثلاثة: الفقر، والعفة، والطاعة. وفي مقابل ذلك نجد أن حياة الفروسية التي يحياها جيتس ورواية المغامرات تماماً الأخ مارتن بالمحاسة. لكن لوثر لم يبدأ حملته بمثل هذه الأفكار غير الدينية؛ لكنه، بوصفه راهباً تقرياً قد استمد من مؤلفات القديس أوغسطين تصورات واعتقادات دينية عميقه جداً. كذلك نجد أيضاً في مناظر أخرى من هذه المسرحية إشارات إلى نظريات في التربية ظهرت في عصر جيته، خصوصاً نظريات بازدورف^(١) (Basedow ١٧٢٣ - ١٧٩٠) وتلاميذه. وهذه النظريات تدعى أن الأطفال يعلمون كثيراً من المواد التي يعجزون عن فهمها، بينما المنهج الصحيح في نظرهم هو تعليمهم الأشياء الواقعية بواسطة

(١) راجعوا في كتابنا: «الدين والتربية عند كنلت»، بيروت سنة ١٩٨٠.

الملاحظة والتجربة. فكارل Karl - مثلاً - يلقى عن ظهر قلب - كما كانت العادة في زمان شباب جيته هذا الكلام: «ياكستهاوزن» قرية وقصر يقعان على ضفة نهر ياكست Yaxt، وهي ملك خاص منذ مائتي سنة لا يجوز التصرف فيه بالبيع ويتوارثه السادة «فون برلنجن». لكن حين يسأل جيتس هذا الطفل قائلاً: «وهل تعرف السيد فون برلنجن؟» فإن الطفل يتطلع فيه حائرًا لا يعرف كيف يجب، لأن معلوماته هي بالقدر الذي يجعله لا يعرف أباه. وجيتس يؤكد أنه كان يعرف كل الطرق الضيقة والواسعة والممرات قبل أن يعرف أسماء القرية والنهر والقصر. وتلك مناظر دقيقة لا علاقة لها بالموضوع الحقيقي؛ وفي المواقع التي كان ينبغي فيها أن يعتبر عن الموضوع بكل ما يناسب ذلك من عمق، مثلاً في الحوار الذي جرى بين جيتس وفایسلنجن، لا نجد إلا تأملات باردة ومبتدلة تتعلق بأحداث العصر.

ونجد حشوًّا من هذا النوع لملامح منعزلة لا علاقة لها بالمضمون حتى في قصته «الأنساب المختارة»^(١): تشييد بساتين، لوحات حية، ذبذبات بندولات، حساسية للمعادن، صداعات في الرأس، وكل لوعة الأنساب المستمدّة من الكيمياء هي من هذا النوع. صحيح أنه في قصة تجاري أحدها في عصر مبتدل من المسموح به السير هكذا، خصوصاً إذا كان ذلك يجري بالبراعة والأناقة التي تميز بهما جيته، ولا تنسَ أن العمل الفني لا يمكن أن يتجرد تماماً من ميل العصر وثقافته. لكن انعكاس هذه الحضارة شيء، والبحث عن وجمع مواد مستمدّة من الخارج^(٢)، ولا علاقة لها بالمضمون الحقيقي للتمثيل هو شيء آخر، لأن الأصلة الحقيقة عند الفنان وفي العمل الفني تقوم في معقولية المضمون الحقيقي في ذاته، وهذه المعقولية ينبغي أن تسرى في روح الفنان وفي إنتاجه الفني.

والفنان إذا اكتسب هذا العقل الموضوعي، دون أن يغيره بخلطه بعناصر أجنبية عن ذاته، ذات مصدر خارجي أو باطن - فهناك فقط يعبر، في الموضوع الممثل، عن صادق ذاتيته التي يجب ألا تكون إلا البؤرة الحية التي فيها ينجز العمل الفني ويتم. والحرية الحقيقة، في كل تفكير وفي كل فعل مطابقين

(١) راجع ترجمتنا لها التي صدرت في القاهرة سنة ١٩٤٥ (ط٢، الكويت، سنة ١٩٨٠).

(٢) من الخارج - أينما وردت في كتابنا هذا - معناها: من خارج ذات الفنان.

للحقيقة، تقوم في جعل ما هو جوهرى يؤكد ذاته بوصفه قوة في ذاتها، لا تثبت أن تصير القوة الخاصة بالفكر وبالإرادة الذاتيين إلى درجة الامتزاج والصيرونة شيئاً واحداً. وهكذا تتغذى أصالة الفن بكل الخصائص التي تتجلى، لكنها لا تمتصها إلا لكي يستطيع الفنان أن يطعى سيرة عقريته التي ألهما تصور العمل الفني الذي ت يريد إنجازه؛ وبدلأ من أن تتبع هواها ومزاجها الفني تجسّد ذاتها الحقيقة في العمل الذي تحققه بحسب الحقيقة. ألا تكون لدى الفنان طريقة - هذه هي الطريقة العظيمة الوحيدة؛ ولأن هذه كانت حالة هوميروس، وسوفقليس، ورافائيل، وشكسبير، فإن هؤلاء العباقة يستحقون أن يعدوا فنانين أصالة.

القسم الثاني

الاتجاهات في الفن

أو

تطور المثل الأعلى في مختلف أشكال الجمال الفني

تمهيد

في القسم الأول من كتاب «علم الجمال» تناول هيجل مفهوم الجمال في الفن بوجه عام، دون البحث في كل فن، ولا في تطور هذا المفهوم خلال عصور التاريخ.

وها هو ذا في القسم الثاني يبحث في كل فن، وفي تطور كل واحد منها. لكنه في سبيل ذلك يربط بين أنواع الفن وبين الاتجاه الفني:

- ١ - فهو ينعت المعمار بأنه فن رمزي؛
- ٢ - وينعت فن النحت، بأنه فن كلاسيكي؛
- ٣ - والتصوير بأنه فن رومتيكي؛
- ٤ - والموسيقى بأنها فن التعبير عن باطن النفس؛
- ٥ - والشعر بأنه الفن الجامع بين التعبير التجسيمي والتعبير الموسيقي.

ونحن في عرضنا للقسم الأول قد التزمنا النص الحرفي لما قاله هيجل، فجاء عرضنا أقرب ما يكون إلى الترجمة الدقيقة منه إلى العرض الموسع أو التحليل والتلخيص. وذلك لسببين: الأول هو أن القسم الأول من كتاب هيجل: «محاضرات في علم الجمال» هو القسم الفلسفي المحسن الذي يشرح المبادئ والمفهومات الفلسفية التي تقوم عليها فلسفة الجمال، وهو لهذا السبب القسم المهم في الكتاب من الناحية الفلسفية؛ والسبب الثاني أن العرض في هذا القسم هو من الإحكام المنطقي بحيث لا يمكن - دون إخلال بالمعنى - أن نحذف منه شيئاً، ويكون نظرة شاملة لا تقبل النقد أو المقارنة إلا ككل. حتى إننا في النصف الثاني من هذا القسم الأول قد اعتمدنا الترجمة الحرافية الدقيقة لنص هيجل، دون

أن نحتاج إلى وضعها بين أقواس لتحديد المأخذ من النص الأصلي، فكله مأخذ من النص الأصلي، ولم نسقط من هذا النص إلا القليل من العبارات التي لا حاجة إلى إيرادها.

أما في عرضنا للقسم الثاني فستقتصر على إبراز المهم من آراء هيجل والتي يتميز بها عن سائر الفلاسفة الباحثين في علم الجمال.

الفن الرهزي

الرمز بوجه عام هو موجود خارجي معطى للعيان المباشر، لكنه لا يقصد به أن يفهم كما هو في وجوده الواقعي المباشر، بل ينبغي أن يفهم بمعنى أوسع وأعم. ولهذا ينبغي أن نفهم من «الرمز» أمرين: المعنى، ثم التعبير عن المعنى. والمعنى تصور أو موضوع يستوي أن يكون موضوعه أي شيء كان؛ أما التعبير فهو وجود محسوس أو صورة من أي نوع كان.

والرمز علامة. لكن الرابطة بين المعنى وبين التعبير عنه قد تكون أي شيء كان. فرسم الحروف في اللغة لا شأن له بمعاني الكلمات، بل يمكن أن يكون الرسم بأي شكل كان.

وقد يكون هناك تطابق جزئي بين الشكل والمعنى: فالأسد - مثلاً - رمز للقوة، والشعلب رمز للمكر، والدائرة رمز للسردية، والمثلث رمز للتثليث. والأسد والشعلب يملكان الصفات التي هما رمز لها ويعبران عنها لكن الدائرة في ذاتها لا تملك اللامحدود. والمثلث بوصفه كلاً يملك العدد من الأضلاع ومن الزوايا الذي يفترضه الدين المسيحي في الله. وفي هذه الأضرب من الرمز ليس الرمز أي شيء كان، بل ثم ارتباط بين العلاقة وبين المعنى الذي تشير إليه.

وفي مقابل ذلك نجد أيضاً عدم تطابق جزئي بين الشكل والمعنى: فالأسد ليس قوياً فقط، والشعلب ليس ماكراً فقط، والله له صفات أخرى غير التثليث.

ثم إن للمضمون العيني تحديدات عديدة، تتخذ أشكالاً عديدة. والمعنى الواحد قد يتتخذ رموزاً شكلية عديدة، كما أن الشكل الواحد قد يتتخذ معاني عديدة. ولهذا فإن القوة مثلاً يرمز إليها بالكثير من الرموز: الأسد، الثور، القرن،

الخ. ويمكن اتخاذ رموز كثيرة للتعبير عن الله أو الألوهية. ومن هنا كان الرمز مشككاً، أي لا تواطؤ في تفسيره. كذلك تصعب معرفة هل الشكل ينبغي أن يفسر تفسيراً رمزاً، أو حرفيّاً.

فمثلاً حين يقول مارتن لوثر:

«حضر حسين ربنا»

أو حين يقول الشاعر:

«في البحر المحيط يبحر الشاب بآلاف الشراعات،
والعجوز يسوق إلى الميناء زورقاً ناجياً بهدوء»

فإن معنى الاحتماء في الحصن، وعالم الآمال والخطط في صورة البحر المحيط وآلاف الشراعات - لا يدعُ إلى الشك، بل هو جليٌّ بوضوح. كذلك حين يقول «العهد القديم»^(١) (من الكتاب المقدس): «كَسْرَ اللَّهُمَّ أَسْنَانَهُمُ الَّتِي فِي أَفْوَاهِهِمْ؛ أَيْ: يَهُوا انتزاعُ الأَنْيَابِ مِنَ الْأَشْبَالِ» - فإنَّ المرء يدرك في الحال أنَّ الأسنان، والفهم وأنياب الأشبال لا يقصد منها المعنى الحقيقي، بل هي صور مجازية، وإنما المقصود هو المعنى الذي تعبَّر عنه.

ويتجلى تشكيك المعنى في الأساطير (الميثولوجيا) على أوضح وجه. فالأساطير يجب أن تؤول تأوياً رمزاً. ولئن كانت تحفل بالغرائب واللامعقول والشواذ، فإنها مع ذلك تحتوي على معانٍ وأفكار خاصة بطبعية الله، ومضامين فلسفية. وبهذا المعنى قام فريدرش كرويتسر Creuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) في كتابه: «رموز وأساطير الشعوب القديمة، خصوصاً اليونان» (سنة ١٨١٠ وما يليها) ببيانات أن التصورات الأسطورية للشعوب القديمة يجب ألا تفهم بالمعنى العادي المبتذل أو بحسب قيمها الفنية، بل ينبغي أن يبحث عما فيها من معقولية في المعاني. ذلك أنه يرى أن الأساطير والحكايات الخرافية أصلها في الروح الإنسانية، وأنها المدخل إلى دائرة الدين، على الرغم مما فيها من نقص وافتقار إلى العرض السليم. لكن هل نستنتج من هذا أن كل الأساطير والفنون ينبغي أن تفهم فهماً رمزاً، كما ادعى

(١) مزامير داود ٥٨: ٦

فريدرش فون أشليجل، حين قال إن علينا أن نبحث عن الرمز في كل عَرْضٍ فتى؟ إن هذا اتجاه انتشر كثيراً في العصر الحديث. ومثال ذلك ما نجده في الطبعات الحديثة من «الكوميديا الإلهية» لدانته اليجيري Danté من تفسير كل نشيد فيها تفسيراً رمزاً.

لكن هيجل لا يريد أن ينساق في هذا التيار، وإنما يكتفي بالبحث في هذه المسألة: إلى أي حد يعد ما هو رمزي شكلاً فنياً؟ وبعبارة أخرى: ما هو الشكل الفني الذي يمكن أن يعد رمزاً؟

ويجيب عن هذا السؤال فيقول: «إن ما هو رمزي - بالمعنى الذي نقصده من هذه الكلمة - ينتهي هناك حيث الفردية الحرة تتحذ مضمون وشكل العرض، بدلاً من التصورات العامة المجردة. ذلك لأن الذات هي المهمة لذاتها وهي التي تشرح نفسها بنفسها. فهي حين تشعر، وتفكر، وتتفاعل، وتبتاع صفاتها وأفعالها وأخلاقها - تكون هي هي ذاتها؛ وكل دائرة ظهورها الروحي والحسي لا معنى لها إلا الذات. والذات في نشرها لذاتها تكون سيدة على كل موضوعيتها وتعبر عنها. والمعنى والعرض الحسي، والباطن والظاهر، والشيء والصورة لا ينفصل بعضها عن بعض، ولا تتجلى ك مجرد شيء ذي تَسْبُب وقربة، بل على شكل كل واحد، فيه لا تكون للظاهرة ماهية أخرى، وليس للماهية ظاهرة أخرى خارجها أو إلى جوارها. فما تجلى والتجلی يكونان وحدة واحدة عينية. وبهذا المعنى فإن الآلهة اليونانيين، بقدر ما يصورهم الفن اليوناني على أنهم أفراد أحرار مستقلون قائمون بذواتهم - ينبغي ألا يعودوا مجرد رموز أو أن يفسروا رمزاً، بل هم يكفون أنفسهم بأنفسهم»^(١).

مراحل الفن الرمزي

ولقد من الفن الرمزي بمراحل:

إذ يبدأ الفن، من الناحية الذاتية، بالدهشة، شأنه شأن المعرفة الإنسانية بوجه عام، كما قال أرسطو. ذلك أن الإنسان الذي لا يُدهش شيء هو إنسان يعيش في الجهلة والضباب: لا يشوقه منه شيء، ولا يميز نفسه عن الموضوعات التي تحيط

(١) هيجل «علم الجمال» Aesthetik، ص ٤٣٥ - ٤٣٦. طبعة Reclam سنة ١٩٧١.

به. أما إذا شعر بالدهشة، فإنه يشعر بأنه موجود في مواجهة الطبيعة والم الموضوعات. فيوغر قوة الطبيعة، ويجد فيها ما يشع حاجاته، ويبدا الفن بأن يدرك الطبيعة في صورة.

أما من الناحية الموضوعية فإن بداية الفن مرتبطة بالدين. والأعمال الفنية الأولى ذات طابع أسطوري. وفي الدين يتجلى الوعي بالمطلق. وأول تجلٍ للمطلق هو ظواهر الطبيعة، ففي وجودها يشرح الإنسان معنى المغلق والتعبير عنه.

والغاية التي يسعى إليها الفن الرمزي والتي بالوصول إليها ينحل من حيث هو رمزي - هو الفن الكلاسيكي. وهذا الأخير، على الرغم من أنه يحقق الظهور الفني الحقيقي فإنه لا يمكن أن يعد الشكل الفني الأول؛ إنه يفترض مقدماً المراحل الوسطى والانتقالية للفن الرمزي ذلك لأن مضمونه المطابق لجوهره هو الفردانية الروحية، التي يمكن أن تتجلّى كمضمون وشكل للمطلق وللحق بعد المرور بوسائل درجات انتقالية متعددة. إن البداية يمثلها دائماً ما هو مجرد وغير محدد من حيث المعنى. أما الفردانية الروحية فلا بد لها أن تكون في جوهرها عينية لذاتها وفي ذاتها. إنها التصور الذي يحدد نفسه بنفسه في واقعه، هذا التصور الذي لا يمكن أن يُدرك إلا بعد أن يتخلص من الجوانب المحددة. فإن تم ذلك، فإنه يضع حدأً لتلك التجريدات وذلك بفضل ظهوره على شكل كلية *Totalität* أو تلك حالة الفن الكلاسيكي.

إن ما يميز الفن الرمزي جوهرياً - لأنه يستهلك نفسه في محاولات باطلة للوصول إلى تصورات محضة وحالة من الامتثال مناسبة له - هو الصراع بين المضمون (أو: الأساس) الذي لا يزال يتعارض مع المفهوم الحقيقي للمثل الأعلى وبين الشكل الذي لم يعد متجانساً معه. ذلك لأن هذين العنصرين: المضمون والشكل، وإن امتزجاً لتكوين كل واحد أحد، لا يتفقان فيما بينهما ولا مع المفهوم الحقيقي للفن؛ وتبعاً لذلك هما يتوجهان إلى قطع هذا الاتحاد الناقص. ومن هذه الناحية نستطيع أن نعد الفن الرمزي كله أنه يمثل الصراع المستمر بين هذين العنصرين اللذين للفن، والذين يسعيان دون جدوى إلى الاتفاق؛ والدرجات المختلفة لتطوره لا تمثل أنواعاً مختلفة للرموز بقدر ما تمثل المراحل المختلفة والأحوال المتواتلة لهذا الصراع بين العنصر الروحي وبين الشكل الحسي.

وال فكرة التي يقوم عليها مبدأ الفن الرمزي يناسبها طريقة التمثل التالية:

فالأشكال المحددة للطبيعة، والأفعال الإنسانية لا تمثل. ولا تعبّر عن ذاتها وطابعها الخاصة فقط. كما أنها لا تصور المبدأ الإلهي على أنه حاضر ومرئي؛ وإنما يجب عليها أن تلمح إليه بصفاتها التي لها نسب وتشابه بهذه الفكرة. ولهذا فإن الديالكتيك العام للحياة: المبدأ، النمو، الموت، والبعث - يكون الأساس المتلاطم للشكل الرمزي بالمعنى الصحيح، لأنه في كل ممالك الطبيعة ومراحل الحياة الإنسانية توجد ظواهر لها نفس التطور كمبدأ لوجودها. ولهذا فإن هذه الظواهر يمكن أن تستخدم لإبراز هذه الفكرة للحواس وجعلها مفهوماً؛ إن بين العنصرين: المضمون والشكل قرابة حقيقة. فالنبات يخرج من الحب، وينمو، ويزهر ويحمل الشمار، والشمرة تفسد وتنتج نباتاً جديداً. كذلك الشمس تنزل في الأفق إبان فصل الشتاء، وتصاعد إبان الربيع، حتى تبلغ في الصيف ذروة مجراها. إنها تنشر نعمها حينئذ على الأرض، أو تحدث أشعتها المحرقة تائياً ضاراً أو مدمرأً؛ لكنها بعد ذلك تدخل في مرحلة الانحلال والانحراف. وبالمثل تختلف الأعمار في الحياة: الطفولة، والشباب، والرجولة، والشيخوخة - تمثل نفس المراحل المتوازية. وهذه الفكرة تجد لها مسرحاً مناسباً كل المناسبة في بلد بعينه هو مصر: إنها تمثل في ظواهر فيضان النيل ونقصانه.

والرموز تنطلق من الواقع المتجلي في الطبيعة ثم توسع في فهم هذا الواقع، فتجعله يعبر عن أفكار معنى بالاستعارة بالمماثلة وقياس النظير. إنها تبدع حينئذ عملاً روحيًا يبهر الحواس ويكشف للوعي عن فكرة كلية كامنة في ظاهرة جزئية. وهذه التمثيلات لا تكون بعد الشكل الحقيقي المطابق المناسب للروح، لأن الفكرة ليست بعد واضحة وليس الروح بعد حرة. ومع ذلك فإنها أشكال ميزتها أنها تبين أنها لم تُختَر لتتجلى بنفسها؛ وإنما الهدف منها هو أن تتمكن من استبصار أفكار عميقة. إن أمامنا مظهراً مادياً بسيطاً؛ أما العمل الفني الرمزي - سواء أقدم أمام عيوننا ظواهر الطبيعة، أم حاكى الشكل والأفعال الإنسانية - فإنه يمثل شيئاً آخر وهو: أفكار لها شبه وقرابة باطنية مع هذه الصور المرئية وعلاقة جوهرية معها.

ولقد استعملت الأعداد كرموز في الفن. فمثلاً العدد 7 والعدد 12 يرددان كثيراً في المعمار المصري، لأن 7 هو عدد النجوم، ولأن 12 هو عدد القمر، أو عدد الأذرع التي يجب أن يرتفع إليها ماء النيل كيما ينشر الخصب في مصر. وفيما بعد عدد 12 عدداً مقدساً، لأنه يحدد العدد في القوانين الكبرى للعالم، والتي

توقر بوصفها قوى الحياة العامة في الطبيعة.

وراموز الأعداد هذا قد امتد إلى أساطير أكثر تقدماً: فمثلاً، أعمال هرقل الائنا عشر يbedo أنها على ارتباط بأشهر السنة الاثني عشر. صحيح أن هرقل هو البطل مشخصاً في شكل إنسان؛ لكنه يمثل أيضاً معنى مادياً رمزاً إنه تشخيص لمجرى الشمس. أما الأشكال الرمزية المرسومة في المكان فإنها أقل تجريداً: فمثلاً، منحنيات التيه كرمز للمسار الدائري للنجوم.

كذلك الرقصات المقدسة لها معنى مستسر: إنها تمثل، رمزاً، حركات الأجرام السماوية الكبيرة.

الفن المصري أكمل الفنون الرمزية

«وعلينا أن نجد المثل الأكمل لتصور الشكل الرمزي في مصر. إن مصر هي أرض الرمز الذي يهدف إلى اكتناء الروح بذاتها، دون أن يبلغ ذلك في الواقع. ذلك لأن المشاكل ظلت بدون حل، وكل الحل الذي نستطيع أن نقدمه لها يقوم في معرفة أن الغاز الفن المصري كانت الغازاً بالنسبة إلى المصريين أنفسهم.

لكن المصريين هم، مع ذلك الشعب الفنان حقاً، لأن الروح عندهم - وإن كانت لا تزال حبيسة الواقع الخارجي، فإنها تقوم بجهود وتبذل نشاطاً لا يعرف التعب من أجل إشباع هذه الحاجة التي تعنيه: الحاجة إلى التعبير عن فكرة في الخارج بواسطة ظواهر طبيعية، وتشكيل هذه كيما نصنع منها موضوعات للعيان، لا للتفكير. بيد أن آثارهم الفنية تبقى مستترة وصامتة، وبدون صوت ولا حركة، لأن الروح هاهنا لم تعثر بعد على الحياة الملائمة لها، ولا تعرف بعد الكلام بلغة واضحة ومعقولة للروح.

ومصر تتميز بهذه الحاجة وهذا الميل القوي للروح التي تسعى - دون أن ترضي نفسها - إلى التجلي، بواسطة الفن، على نحو لا يزال صامتاً، وإلى إعطاء شكل للباطن، وإلى الوعي - بواسطة أشكال خارجية ملائمة - بحياتها الباطنة وبالحياة الباطنة بوجه عام.

الأهرام

والأهرام تحت أعيننا أبسط صورة للفن الرمزي نفسه. إنها بلورات هائلة

تحتوي في داخلها على شيء مستور تحيطه بشكل خارجي نتيجة الفن؛ حتى إنها تبدو كما لو كانت لا يقصد بها إلا أن تكون غلافاً لذلك الباطن مجردًا من خصائصه الطبيعية الممحضة، ولا معنى لها إلا من حيث علاقتها بهذا المحتوى.

عبادة الحيوان

لكن لما كان الباطن لا بد أن ينكشف للحواس وأن يتجلّى في الطبيعة، فإن المصريين وقعوا في الطرف الأقصى المضاد، أعني أنهم وقعوا في قبضة عبادة الوجود الإلهي الكامن في الكائنات الحية مثل الثور، والقط، وحيوانات أخرى كثيرة. إن للكائن الحسي طبيعة أسمى من تلك التي للوجود اللاعضوي، لأن الكائن العضوي الحي يحتوي على قوة باطنية تتجلّى في شكله الخارجي. لكن هذا المبدأ يظل باطلاً، وتبعاً لذلك فإنه أمر غامض ومستتر، وهكذا ينبغي أن نفهم عبادة الحيوانات هاهنا على أنها تأمل لمبدأ باطن يسري في الكائنات، إنه القوة الأسمى من الوجود المادي.

أسطورة أوزيريس

ولد أوزيريس ثم مات مقتولاً، فتله تيفون. لكن أوزيريس يبحث عن عظامه المبعثرة، ويجمعها، ثم يدفنها. ومغزى هذه الحكاية الخاصة بالإله معنى هو أولاً كوني وفيزيائي. ذلك أن أوزيريس هو - أولاً - الشمس، وحكايته رمز للدورة السنوية لهذا النجم. ومعنى هذه الحكاية ثانياً هو فيضان ونقصان مياه نهر النيل الذي ينبغي عليه أن ينشر الخصوبة في مصر.

وأوزيريس - من ناحية أخرى - يمثل الإنسان وتاريخه. إن أوزيريس يُعبد بوصفه مخترع الزراعة، وتقسيم الحقول، والملكية، والقوانين؛ وعبادته ترتبط إذن بأحداث الحياة الإنسانية، ذات الارتباط الوثيق بالأخلاق والقانون.

كذلك أوزيريس هو القاضي الذي يحاكم الموتى، وهو بهذا يتخذ معنى يخلص تماماً من الطبيعة التي يتسبّب إليها الرمز دائمًا في بدايته. وها هنا نجد أن الروح تعدّ هي ماهية وجوهر الشكل الإنساني الذي يبدأ في تمثيل باطنـهـ الخاص. لكن الروح، في تطورها التدريجي، تصير بدورها صورة للحياة الكونية؛ وهي تمثلها على نحو خارجي تماماً في بناء المعابد، وعدد السالم وعدد درجات هذه

السلام، وعدد الأعمدة، وعدد الأتاویه (جمع: تیه) وما فيها من طرقات وثنايا وحجرات.

وهكذا نجد أن أوزيريس، في مختلف أوجه وجوده، هو الحياة في الطبيعة كما أنه الحياة في عالم الروح. وأشكاله الرمزية تمثل - جزئياً - عناصر الطبيعة، بينما ظواهر العالم الفيزيائي تستخدم رمزاً للأفعال الأخلاقية. وينتتج عن هذا أن الشكل الإنساني لم يَعُد - كما هي الحال في الفن الهندي - مجرد تجسيد وتشخيص؛ ذلك لأن الظاهرة الفيزيائية، هاهنا - مع احتفاظها من هذه الناحية بمعنى حقيقي، قد استخدمت من ناحية أخرى كرمز للروح، وفي هذا الشكل الفني الذي فيه تسمى بالروح على الطبيعة، تمثل طابعاً تابعاً. ولهذا فإن الشكل الإنساني يبدأ في الكمال واتخاذ مظاهر آخر مختلف تماماً. إنه يكشف في ذلك الميل إلى السموم وإلى التروحن، وإن كان هذا المجهود لا يصل بعداً إلى هدفه وهو حرية ما هو روحي في ذاته. ويسبب هذا الخلو من الحرية، فإن الشكل الإنساني يبقى بعداً بدون تعبير حقيقي، وبدون وقار، إنه يظل عملاً، جاداً، متاحراً، والسيقان، والأذرع والرأس لا تخلص من باقي الجسم. إنها مثبتة، مضمنة، بدون رشاقة ولا حركة ولا حياة. وينسب إلى ديدالوس^(١) أنه كان أول من خلص الأذرع والأقدام، وأول من أشعّ الحركة في الجسم.

أبو الهول

ونحن اليوم ربما نذهب بعيداً جداً في تأويل معاني هذه الرموز، لأن كل هذه التمثيلات تقريباً تجلّى لنا اليوم على أنها رموز. لكن ربما كان معناها مفهوماً عند المصريين. إن الرموز المصرية تحتوي ضمنياً على الكثير من المعاني، لكنها صراحةً لا تحتوي إلا على القليل.

إن آثار الفن المصري، في رمزيتها الملائى بالأسرار، تكون لغزاً هائلاً هو اللغز الأكبر. ويمكن أن نقدم تمثال «أبو الهول» على أنه الرمز على هذا الطابع

(١) ديدالوس: معمار، ونحات، ومخترع، ومحترع بحسب الأساطير اليونانية. وهو الذي بني التيه للملك مينوس، ملك كنوسوس، الذي جبس فيه مينتور. وينسب إليه أنه اخترع إنساناً صناعياً يدعى كولوس.

الخاص بالروح المصرية. إن أبي الهول هو في الوقت نفسه رمز الرمزية نفسها. وتوجد في مصر أعداد لا حصر لها من آباء الهول التي تتوالى بعضها في إثر بعض؛ وهي مصنوعة من حجر صلب جداً ومصقول، وتغطيها الكتابات الهيروغليفية. وفي القاهرة (وهو يقصد أبي الهول المجاور للأهرام في الجيزة) يوجد تمثال لأبي الهول في غاية الضخامة، ومخالبه التي تُشبه مخالب الأسد تتجاوز في الطول قامة رجل. إن آباء الهول هذه لها أجسام حيوانات جائحة، جرذوها العلوي متتصب، ويعلوه أحياناً رأس كبش، وفي العادة يعلوه رأس امرأة. إن روح الإنسان تبذل جهدها للخروج من الشكل الغليظ الفتى الذي للحيوان، دون أن تصل إلى تمثيل كامل للحرية، وإلى شكل مليء بالحياة والحركة، لأن عليها أن تظل بعد ممزوجة ومشتركة مع عناصر أجنبية. وهذا الميل إلى الروحانية الوعائية بذاتها، لكنها لا تدرك بعد. صورتها الكاملة في موضوع واقعي - لا تتأمل نفسها إلا في أشياء ذات قربة معها، مع بقائها أجنبية - نقول إن هذا الميل هو الرمزية ذاتها التي متى وصلت إلى آخر درجاتها صارت هي اللغز.

وبهذا المعنى فإن الاسنكس، في الأسطورة اليونانية، والذي نستطيع بحق أن نفسره رمياً - يبدو على شكل الوحش الذي يقترح ألغازًا. لقد وضع الاسنكس هذا السؤال، المُلْغِز: مَنْ ذَا الَّذِي فِي الصَّبَاحِ يَمْشِي عَلَى أَرْبِعِ أَقْدَامِ، وَفِي الظَّهَرِ عَلَى اثْنَيْنِ، وَفِي الْمَسَاءِ عَلَى ثَلَاثَ؟ وقد وجد أوديب هذا الحل البسيط جداً: إنه الإنسان، وألقى بالوحش من أعلى الصخور. وتفسير الرمز موجود في «الصورة» Idee التي توجد في ذاتها وتعي ذاتها: أعني في الروح. وعلى هذا النحو فإن النقش اليوناني المشهور يقول للإنسان: «اعرف نفسك بنفسك». إن نور الوعي هو الشعلة التي تتمكن من إدراك «الصورة» Idee من خلال الشكل المحسوس الملائم لها كل الملامة، وفقط في هذا الوجود الخارجي تتجلّى الروح لنفسها.

المسلة

ومن أبرز أنواع المعمار في مصر: المسلة. وهي تكون حلقة وسطى بين المعمار وبين النحت. إنها لا تستمد شكلها من الطبيعة العضوية الحية، ولا من المملكة النباتية أو الحيوانية أو من شكل الإنسان، ذلك لأن شكلها منتظم تماماً. ثم إنه لا يقصد منها أن تكون مقراً أو معبراً. إنها تبدو بشكل حرٍّ ومستقلٍّ، وتستمد معناها من أشعة الشمس. ويلنيوس Plinius (التاريخ الطبيعي .. ٣٦ : ١٤)

٣٧ :٨). قد نسب هذا المعنى إلى المسلة. ذلك أن المسلات كانت مكرسة لإله الشمس الذي منه تلقت الأشعة التي كان عليها أن تمثلها في الوقت نفسه.

تمثالاً ممنون

وتمثالاً ممنون، في مدينة طبية، كان لهما شكل إنساني. وقد شاهد اسطرابون Strabon واحداً منهما لا يزال محظوظاً بشكله تماماً، وكان منحوتاً من حجر واحد بينما الآخر الذي كان يرى عند طلوع الشمس فإنه لم تكن له هذه الخاصية آنذاك إذ كان قد فقدها. لقد كانوا شكلين إنسانين عملاقين جالسين، وكانوا من الفخامة والتكتل بحيث ظهرتا غير عضويتين ومعماريين أخرى من أن يكونا تمثاليين منحوتين. وتبعداً لما يقوله هرت Hirt («تاريخ العمارة»، ج١، ص٦٩) فإن التمثال العملاق الذي كان يرى، والذي قاله عنه باوسنياس Pausanias إن المصريين كانوا يعتبرونه صورة لفمنوف Phamenoph، لم يكن يمثل إلهآ، بل كان بالأحرى يمثل ملكاً مثل أوسومندياس Osymandias وغيره. ومع ذلك فينبغي أن ينظر إلى هذه التماثيل على أنها تمثل شيئاً عاماً. لقد كان المصريون والأقباط يعبدون ممنون، ابن الفجر، وكانوا يقدمون إليه القرابين في الوقت الذي كانت فيه الشمس ترسل أول أشعتها التي بتأثيرها كان التمثال يرى ويتكلم من أجل تحية العابدين. وهكذا فإن أهمية هذا التمثال الرنان لا تأتيه فقط من شكله، بل وأيضاً من طبيعته الحية، ذات الدلالة والمعنى والكشف، والغارقة في الرموز.

الفن الكلاسيكي

تمهيد

الوحدة بين المضمون وبين الشكل المناسب له - تمثل المرحلة الوسطى في الفن. ولقد سعى الفن الرمزي إلى تحقيق هذه الوحدة، ولكنه لم يفلح في ذلك. وإنما الفن الكلاسيكي هو الذي استطاع تحقيق هذه الوحدة ذلك أنه في الفن الرمزي لم تكن الروح واضحة ل نفسها؛ وتجلّيها الخارجي لم يَتَّبِعْ أنه صادر عنها. إن المعنى لم يكن في الشكل إلا جزئياً وكان التماقى بين الموضع والشكل غير كامل. والوجود الخارجي، وهو لا يزال أجنبياً عن المضمون، قدم نفسه هو، بدلاً من أن يقدم معناه. ولكي يكشف عن معناه كان لا بد من ضغط عنيف عليه.

أما في الفن الكلاسيكي فإن «الأن» ينفصل عن الروح الكلية: في المعرفة والإرادة، في التصورات، في عواطف الإنسان وأفعاله. هنالك تتجلّى الذاتية بما هي ذاتية، لأنها ترك المضمون الموضوعي وال حقيقي الذي للروح، ولا تصبح حينئذ على علاقة إلا مع ذاتها. والشخص إذا ما ارتفع هكذا فوق المبدأ الجوهرى للأشياء، فإنه يحقق فردانيته الخاصة.

والخاصية الجوهرية للفن الكلاسيكي هي التداخل التام بين الروحي وبين شكله الطبيعي.

وبناءً لذلك فإن الفن الكلاسيكي بحسب جوهره لا يمكن أن يكون رمزاً، وإن كان من الممكن أن يحتوي هاهنا وهاهنا على عناصر رمزية فمثلاً الميثولوجيا اليونانية، من حيث أن الفن يستخدمها، تمثل بطبع المثل الأعلى للفن، على الرغم مما يبقى هناك من بقايا للرمزية.

الفن اليوناني بوصفه الوجود الفعلى للمثل الأعلى الكلاسيكي

أما فيما يتعلق بالتحقيق التاريخي للفن الكلاسيكي، فليس من شك أنه إنما وجد عند اليونان. «إن الجمال الكلاسيكي بمداه اللامتناهي في المضمون، والمادة والشكل هو الهبة التي منحت للشعب اليوناني؛ ويجب علينا أن نوفر هذا الشعب لأنه أنتج الفن في أسمى حيويته. إن اليونانيين، من حيث واقعهم المباشر، عاشوا في الوسط السعيد للحرية الذاتية الوعية بذاتها وفي الجوهر الأخلاقي. إنهم لم يستمروا في الوحدة الشرقية غير الحرة، التي نتيجتها هي الاستبداد الديني والسياسي، حيث ينحل الفرد العديم الذاتية في الجوهر العام أو في أي جانب منه، لأنه لا يبقى له بوصفه شخصاً ولا مستقر له؛ كذلك لم يمضوا في ذلك التعمق الذاتي، الذي فيه ينفصل الشخص المفرد عن الكل وعن العام ابتعاء أن يؤكّد ذاته في باطنه من أجل ذاته هو، ولا يصل إلى الاتحاد من جديد بما هو جوهرى إلا بالعود الأسمى إلى الشمول الباطن لعالم روحي. وإن كان الفرد في الحياة اليونانية الأخلاقية مستقلأً بذاته وحراً في ذاته، دون أن يتعد بنفسه، مع ذلك، عن الاهتمامات العامة القائمة في الدولة الفعلية، وحضور الحرية الروحية في الحاضر الراهن. إن الشأن العام في الأخلاق والحرية المجردة للشخص في الباطن والخارج قد بقيا في انسجام لا يعرّكه شيء، وفقاً لمبدأ الحياة اليونانية، وذلك في الوقت الذي فيه لم يبرز استغلال ما هو سياسي ضد أخلاقية ذاتية مختلفة؛

والشعور الجميل، والمعنى والروح لهذا الانسجام يسود كل الانتاجات التي فيها الحرية اليونانية صارت واعية نفسها وتجلت فيها ماهيتها. ومن هنا فإن نظرتها إلى العالم كانت الوسط الذي فيه بدأ الجمال حياته الحقيقة ومملكته الناصعة؛ الوسط المليء بالحيوية الحرة التي ليست موجودة بشكل مباشر وطبيعي فقط، بل كانت نتاج العيان الروحي، وتجلت بواسطة الفن، الوسط لتنشئه التأمل وأيضاً في الوقت نفسه لعدم التأمل الذي يعزل الفرد، والسلبية والألم والشقاء التي تعيد الوحيدة والتصالح؛ الوسط الذي هو - شأنه شأن الحياة بوجه عام - نقطة عبور، حين يصل إلى قمة الجمال مروراً بنقطة العبور هذه، ويصبح في شكل فرديته روحياً عينياً وغنياً، إلى درجة أن كل النغمات تدرج فيها... وبهذا المعنى فإن الشعب اليوناني، حتى في آلهته، قد صار ذا وعي جسدي وعياني وتصوري، وعن طريق الفن أعطى لنفسه وجوداً مطابقاً تماماً للمضمون الحقيقي. ويفضل هذا

التوافق الكامل، الموجود في الفن وفي الميثولوجيا اليونانية، كان الفن في بلاد اليونان، هو التعبير الأسمى عن المطلق. والديانة اليونانية هي ديانة الفن، بينما في العصر الثاني، الفن الرومتيكي وإن كان هو الآخر فناً حقاً، فإنه يكشف عن شكل آخر للوعي، أعلى من أن يستطيع الفن تمثيله»^(١).

الآلهة في الفن الكلاسيكي

وأول ما يتجلّى في الآلهة كما يتصورهم الفن الكلاسيكي، هو فردانيتهم الروحية، الثابتة، الجوهرية. فبعيداً عن عالم المظاهر حيث يسود الشقاء وال الحاجة؛ وبعيداً عن الاضطراب الذي يرتبط بالسعي وراء المصالح الفانية، فإن الآلهة، وقد انحازوا إلى داخل نفوسهم، يستندون إلى كليةتهم الخاصة بهم بوصفها القاعدة الأبدية التي يجدون فيها الراحة والصفاء.

ولهذا السبب تتجلّى الآلهة قوى خالدة، يسمو جلالها فوق كل أحوال الوجود الجزئي؛ إنهم متحررون من كل اتصال بما هو أجنبي وخارجي، ولا يتجلّون إلا في طبيعتهم الثابتة واستقلالهم المطلق.

لكن، من ناحية أخرى، ليس هؤلاء الآلهة مجرد تجريدات وعموميات روحانية ومثل علياً كليلة؛ بل هم أيضاً أفراد حقيقيون، ومن هذه الناحية فإن كل واحد منهم يبدو أنه المثل الأعلى الذي يملك في ذاته الحقيقة الواقعية، والحياة، وبالتالي يملك طبيعة محددة، أي - بوصفه روحـاً - يملك خلـقاً، لأنـه بدون خلق لا يمكن أية فردانية أن تتجـلى.

بيد أنـ الخلق المحدد للألهـة ليس في ذاتـه روحيـاً خالصـاً. بل هو يتجلـى على نحو ظـهر على شـكل خـارجي وجـسماني يتـوجه إلى العـيون كما يتـوجه إلى الروـح. ومنـذ اللـحظـة التي لا يـعود فيها هنا الجـمال يـمثل أـشكـال الطـبـيعة الفـيـزيـائـية أو الحـيـوانـية بـوصـفـها تـشـخـصـات لـلـروحـ، وإنـ الروـح تـفـسـها على شـكـل مـطـابـقـ، فإنـ هـذـا الجـمال لا يـقبل العـنـصـر الرـمزـي وـفـقـط حينـ يـكون مـسـتعـارـاً منـ الطـبـيعةـ. والـتـعبـيرـ الحـقـيقـي هوـ الشـكـل الإنسـانـيـ، إذـ هوـ وـحـدهـ الذـي يـنـاسـبـ الروـحـ، منـ حيثـ أنـ الروـحـ تـتحقـقـ فـيـ وـتـسـريـ فـيـ كـلـ أـجزـائـهـ.

(١) هيجل: «علم الجمال» جـ1 - جـ2 ، طـبـعة Reclam صـ461 - 462 .

كذلك ينبغي ألا يتخد الجمال الكلاسيكي طابع السامي؛ لأن الموجود الكلي المجرد الذي لا يتضمن في ذاته أي تحديد جزئي، ويرفض وينكرالجزئي، وبالتالي كل تجسد - هو وحده الذي يكشف عن السامي. أما الجمال الكلاسيكي فإنه يدرج الفردية الروحية في حضن الواقع المحسوس. إنه يعبر عن الباطن بواسطة المظهر الخارجي.

لكن لما كان الآلهة يحتفظون - على الرغم من خلقهم المحدد - بطبعهم الكلي والمطلق فإن استقلال الروح يجب أن يتجلّى - عند تمثيلهم - بمظهر السكون والأمان الذي لا يتزعزع.

ولهذا شاهد في الفردانية العينية للآلهة ذلك المثل والسمو اللذين يعلنان عن كونهم لا شأن لهم بالوجود الفاني. إن الوجود المطلق، لو كان صافياً محضاً، متحرراً من كل تحديد، فإنه يؤدي إلى السامي؛ لكن الروح، في المثل الأعلى الكلاسيكي، وهي تتحقق وتتجلى على شكل محسوس هو صورتها الكاملة، وأسمى ما فيها - تبدو وقد ذابت في جمالها وغاصت كلها فيه. وهذا هو ما يجعل من الضروري في تمثيل الآلهة التعبير عن العظمة والسمو الجميل الكلاسيكيين. إن الجد الأبدى. والسكون الذي لا يتزعزع يسودان جباء الآلهة وينتشران في كل أشكالهم.

وهم في جمالهم يبدون كما لو كانوا قد سموا فرق وجودهم الجسماني. وبهذا يتجلّى عدم الاتفاق بين العظمة السعيدة التي تقيم في روحانيتهم، وبين جمالهم الخارجي الجسماني. إن الروح تبدو وقد غاصت في الشكل الجسدي، وكلها في الوقت نفسه مستغرقة في ذاتها خارجاً عنها. ويبدو كما لو كان الإله الخالد يختلط بالناس الفانين.

ومع ذلك فإننا نشاهد أن هذا الكل المنسجم يخفي سلباً. إنه مسحة من الحزن في وسط العظمة، استشعرها الحكماء في حضرة الآلهة الآمنين، على الرغم من جمالهم الكامل وما يحيط بهم من سحر. إنهم في هدوئهم وصفائهم لا يستطيعون الاستسلام للسرور والاستمتاع والإرضاء. إن سلام الأبدية يجب ألا يتزل إلى درجة الضحك واللطافة اللذين يولدهما الرضا عن النفس. إن الرضا الحقيقي هو الشعور المتولد عن الاتفاق الكامل بين ذاتيتنا الفردية وبين موقفها الراهن، سواء أكان هذا الموقف راجعاً إلى البعث، أم كان راجعاً إلينا نحن. فنابليون - مثلاً - لم

يشعر أبداً بالرضا العميق إلا حين كان يحدث شيء يسخط منه كل الناس، ذلك لأن الرضا الحقيقي ليس شيئاً آخر غير الموافقة الباطنة التي يعطيها المرء لنفسه وأفعاله أو مجدهاته الشخصية وأدنى درجاته هو هذا الشعور الاعتيادي بالرضا الذي يمكن أن يشعر به كل إنسان عادي. وهذا الشعور والتعبير عنه لا يمكن أن يليق بالآلهة الخالدين في الفن الكلاسيكي. إن الجمال الحز الكامل لا يستطيع أن يقنع بهذا الانفاق مع الوجود المحدد المتناهي؛ وفرادنته بالمعنى الأخلاقي والفيزيائي، وإن كانت ذات طابع خاص محدد، لا توجد حقاً إلا ككلية حرة، روحانية قائمة في داخل نفسها.

وهذا الطابع من العموم في الآلهة اليونانيين هو ما عبر عنه بـ: البرود. ومع ذلك فإن هذه الأشكال ليست باردة إلا بالنسبة إلى الشعور الحديث الأجنبي عن اللامتناهي؛ أما إذا نظر إليها في ذاتها، فإن فيها حرارة وحياة. والسلام الذي ينعكس في الشكل الجسماني إنما يصدر عن كونه ينفصل عن المتناهي؛ إنه يصدر عن عدم اكتئانه بكل ما هو فain وعابر. إنه إله لا يحزن ولا يتالم، لكنه إله للأرض وللعالم الفاني. وهكذا تنظر الروح بعين هادئة وغير مكتثة - إلى الموت، والقبر، والدمار، والوجود الفاني، لأنها كلما كانت أعمق وعيأً بذاتها، فإنها تدرك أن هذا السلب هو أمر ملازم لجوهرها. أما في هذه الموجودات الإلهية، فإنه كلما تجلت الحرية والجهاد الروحيان في الخارج، ازداد التعارض بين طابع العظمة وبين الشكل الجسماني المحدد بأن هذه الآلهة السعيدة تشكو من كونها سعيدة كما تشكو من أن لها أجساماً. وإننا نقرأ في ملامحها المصير الذي يبهظ رؤوسها، والذي كلما ازدادت قوته برز هذا التناقض بين العظمة والجزئية، بين الروحانة والواقع المحسوس؛ وهو ما يؤدي بالفن الكلاسيكي إلى الدمار.

نهاية الفن الكلاسيكي

لقد كان الهدف الأعلى للحضارة اليونانية هو حياة الدولة، ومصلحة المدينة، والأخلاق الجمهورية، والغيرة الوطنية عند المواطنين. لكن حياة الدولة، شأنها شأن كل شكل جزئي في العالم الواقعي، لا يمكن أن تستمر إلا لمدة محدودة.. وليس من الصعب أن نبرهن على أن مثل هذه الدولة، مع نوع الحرية التي كانت الأساس فيها، والتي كان فيها المواطنون متساوين لا ميزة لأحد على غيره، والتي كانت تمنع المواطنين أكبر تأثير في الشؤون العامة - لا يمكن أن تكون إلا

صغيرة وضعيفة؛ ولا بد لها أن تدمر نفسها بنفسها بأيديها، وأن تنجز في السبيل العام الذي يجرف الجماعات الإنسانية. ذلك لأن في هذه الهوية بين الحياة الخاصة والحياة العامة لا يعترف بحقوق الفرد. والكابح الفردي لا يجد أى مكان له كيما يتتطور تطوراً شرعياً ومسالماً. لقد فعل من الخير العام الذي لا يرحب به، فصار طموحاً طبيعياً؛ فلما شعر بأنه مكبتو ومضغوط عليه، فإنه سعى إلى أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً، وراح ينشد تحقيق غاياته الخاصة، المختلفة عن خير المجتمع. وبهذا عمل على تدمير الدولة، وسعى إلى مقاومتها بقوته الشخصية. ومن ناحية أخرى استيقظت في داخل هذه الحرية نفسها - الحاجة إلى حرية أسمى من أجل الفرد الذي يريد أن يكون حراً ليس فقط في الدولة بوصفها شمولاً واقعياً ومؤسسأً، وفي الأخلاق والتشريع الوضعي، بل وأيضاً في عالمه الباطن. إنه يريد أن يستمد من ذاته وأن يتعرف في ضميره ووعيه قاعدة الخير والحق. وهكذا يصل الإنسان إلى الشعور الباطن بحقيقة الواقعية وبقيمه الشخصية. وبهذا يتجلّى انفصام جديد بين هدف الدولة وبين هدف الفرد الحرُّ، في نظره هو ويفضل طبيعته هو. ومثل هذا التعارض قد بدأ يظهر في زمان سقراط، حينما أدت الشهور الأنانية وألوان الجنون، وإنفلات الديمقراطية والديماجوجية - إلى زعزعة الجمهورية، إلى حد أن رجالاً مثل اكسينوفون وأفلاطون قد شعروا بالغثيان بسبب ما شاهدوا من أحوال وطنهم، وخصوصاً إدارة الشؤون العامة بأيدي أناس مستهترین وطماعين.

والطابع العام لهذا العصر الانتقالي يفسّر إذن بالتقابل الذي انفجر بين الروح التي تعني حريتها وبين الوجود الخارجي. إن الروح، بانفصالها عن عالم لم تعد تجد نفسها فيه، قد صارت وجوداً مجرداً. بيد أن الأمر هنا لا يشبه وحدة الوجود الشرقية. بل الأمر على العكس: فإن الذات الحقيقة هي التي وعت نفسها وأخرجت من ضميرها هي كل الحقائق الكلية للتفكير: الحق، الخير، الأخلاق، لا ككاشف أنت من الخارج، بل كتصورات تصورتها هي واعتقادات راسخة.

المعمار اليوناني

١ - العمود

من أبرز مميزات المعمار اليوناني: العمود.

والغرض من العمود هو العمل؛ وعلى الرغم من أن صفةً من الأعمدة موضوعة بعضها إلى جنب بعض في خط مستقيم، يرسم حداً، فإنه مع ذلك لا يكون محيطاً مثلماً يفعل الحائط أو السور الحقيقي، بل هو بعيد من الحائط بالمعنى الحقيقي وينتصب بكل حرية. ولما كان العمل هو الغرض الوحيد من العمود، فإن من المهم قبل كل شيء فيما يتعلق بالحمل الذي يستند على العمود، فإنه يجب ألا يكون قوياً جداً، ولا ضعيفاً أبداً، وألا يbedo على العمود أن العمل يسحقه، كما لا ينبغي أيضاً أن يbedo العمود وكأنه من خفة الحمل يصاعد نحو الأعلى بخفة بالغة، وكأنه يتلاعب بحمله.

وكما يتميز العمود من الجدار أو السور الذي يكون محيطاً. كذلك يتميز من السارية. ذلك أن السارية تغوص مباشرة في الأرض هناك حيث يوضع فوقها حمل. ولهذا السبب فإن طول السارية ونقطة انطلاقها ومظهرها تبدو ناتجة عن تحديد سلبي بشيء آخر غيرها، بأمور عارضة لا تتوقف عليها. أما بالنسبة إلى العمود، فإن البداية والنهاية هما تحديدان ينتشنان من طبيعة العمود نفسه ولهذا السبب يجب أن يكونا عنصرين خاصين؛ ولهذا السبب فإن العمود الذي يbedo المعمار الجميل، إذا وصل إلى تمام نضوجه، يملك قاعدة وتاجاً. صحيح أن الأعمدة التي تكون جزءاً من الطراز التوسكاني ليست لها قواعد ويلوح أنها تبنق من الأرض مباشرة ولهذا فإن ارتفاعه يbedo عرضياً تماماً: فلا يعرف المرء إلى أي عمق غاص العمود في الأرض تحت ثقل العمل الذي يحمله. وحتى لا تظهر بداية غير محددة وعرضية، تعطي قدرة يستند إليه ويكون اطلاق البنية الظاهرة لبراءه وكان الفنان يريد أن يقول: العمود يbedo من هنا؛ ومن ناحية أخرى يريد أن يبين صلابة العمود ابتعاده أن يشع فينا الطمأنينة. ولهذا السبب فإن الفن يختتم العمود بتاج يقصد به إلى بيان أن العمود صنع من أجل أن يكون حاملاً، كما أنه يbedo أنه يعني أن العمود ينتهي هاهنا. ففي اعطاء طابع مقصود للبداية والنهاية يمكن إدراك معنى القاعدة والتاج. إن لهما نفس المعنى الذي للايقاع في الموسيقى. إن من الممكن أن يختتم الكتاب دون أن نكتب: «انتهى الكتاب»، كما يمكن أن نبدأ دون أن نبرز الحرف الأول فيه؛ ومع ذلك فإن الكتب، خصوصاً في العصر الوسيط، كانت الحروف الأولى فيها تكتب بحلية، وأواخرها تزين بزينة، من أجل إبراز نقطة البدء والختام في الكتب.

وإلى جانب القاعدة والتاج، ثم خصائص أخرى للعمود: منها أن يكون أسطوانيًا، ذلك أن العمود يجب أن يأخذ شكلًا دائريًا، وذلك لإبراز حرفيته تجاه محطيه. والخط المستدير هو أبسط الخطوط، وأدقها وأكثرها انتظاماً، ويكفي نفسه بنفسه والعمود بشكله الأسطواني بيبين أنه لا يقصد به هو وعده أخرى مضمومة بعضها إلى بعض أن يكون سطحاً مستوياً مثل القضبان التي تتقاطع بزاوية قائمة وتصف بعضها إلى جوار بعض فتكون جدراناً أو حواجز. وإن الغرض من العمود هو أن يكون حاملاً لحسابه الخاص، لا من أجل غيره.

وابتداء من الثلث الأعلى يأخذ العمود في الانكماش: أن حجمه وسمكه ينقصان - والسبب في هذا هو أن ثلثيه السفليين يجب أن يكونا حاملاً للثلث العلوي، وهذه الضرورة الميكانيكية يجب أن تبرز بوضوح دون أن تحتاج إلى جهد في التفسير.

وأخيراً نشاهد في الأعمدة أحياناً كثيرة مجاري عمودية الغرض منها هو - من ناحية - تصحيح بساطة الشكل بإحداث بعض التنوع؛ ومن ناحية أخرى: من أجل إظهار الأعمدة - حين يكون ذلك ضرورياً - أكثر سماكاً مما هي عليه في الواقع.

طرز الأعمدة

وللأعمدة اليونانية طرز ثلاثة: هي: الأيوني، والدوري، والكورنتي. وجمالها لم يفهه أي طراز آخر من الأعمدة حتى اليوم.

والطراز الدوري يتميز بثقل الشكل: وذلك لأن ما يسود في هذا الطراز هو العنصر المادي بكل ثقله، ويتجلى في النسب بين الارتفاع والغرض. والمعمار الدوري يتميز بأنه يقترب - أكثر من الطرازيين الآخرين - من البساطة الأولية للمبني التي من خشب، والأعمدة الدورية لا توجد لها - في الغالب الأعم - قواعد، وإنما تقوم مباشرة على الأرض أو البنية التحتانية. والتاج فيها مصنوع من شعار ودائريات. وجذع العمود إما أنه أملس، وإما أنه تشقه مجاري مسطحة في الثلث الأسفل، وغاية جداً في الثلثين العلويين. أما المسافة بين الأعمدة فإنها في أقدم الآثار ضعف سُمك العمود.

وثر خاصية أخرى بها يقترب المعمار الدوري من الأبنية الخشبية، وهي

الترجليف^(١) *triglyphes* والميتوب *métopes* والترجليف تكون جزءاً من الأفرين على شكل قطع منشورية منقوشة في رؤوس قضبان الارشتراق، التي تحمل الهيكل الخشبي للسقف، بينما الميتوب مهمتها هي ملء الفراغات بين القضبان، وهذه الفراغات لها شكل مربع في المعمار الدوري. وكانت الميتوب غالباً ما تزيّن بالتحوط البارزة.

وإذا كان الطراز الدوري يسعى خصوصاً إلى أن يهب مبانيه رسوخاً قوياً، فإن الطراز الأيوني يتميز بالمزيد من المرونة والرشاقة والأناقة هذا مع عدم التخلّي عن البساطة. وارتفاع العمود يزيد بمقدار سبع إلى عشر مرات عن القطر السفلي، ويتوقف خصوصاً - في رأي فتروفيوس Vitruvius - على المسافات بين الأعمدة، فإن الأعمدة تبدو أكثر نحواً كلما كانت المسافات بين الأعمدة أكبر.

وما يميز الطراز الأيوني من الدوري أيضاً هو أن جذع العمود الأيوني - بخلاف العمود الدوري - لا يستند مباشرة على الأرض أو البنية التحتانية، بل له قاعدة مكونة من عدة أجزاء. وفي الجذع الأيوني ٢٤ قناة واسعة، وهو يتضاعد نحيلًا ومرناً، ويقلص قليلاً صوب التاج. ومن هذه الناحية فإن المعبد الأيوني في أفسوس يتعارض تماماً مع المعبد الدوري في بيستم Paestum.

والتاج الأيوني يتميز بالتنوع والجمال والأناقة. إنه لا يتكون فقط من لفة *bourelet* منحوته وعصيات وشفرات، بل يلقى أيضاً، عن يمين وشمال التوابع حلزونية، وفي الجانب توجد زينة على شكل لفة، ومن هنا جاءت تسميتها بأنه التاج ذو اللفة.

ونظراً إلى هذا التحول وهذه الزينة في الأعمدة، فإن المعمار الأيوني يحتاج إلى هيكل من الألواح أقل ثقلاً، وهذا ما يزيد في لطف أبنيته. وهو أبعد من المعمار الدوري عن الأبنية الخشبية، فلهذا يستغني عن الترجليف والميتوب في الفريز الناعم، ويوضع مكانها جمامجم حيوانات الأضاحي مجموعة في باقة من الأزهار، بينما رؤس القضبان يحل محلها فكوك هذه الحيوانات.

(١) الترجليف: حلية في الأفريز الدوري تتالف من علاقتين محفورتين في الفراغ ومن نصف علامتين (على الحوافي) وتبادل مع الميتوب.

الميتوب هو فصلة تفصل بين ترجليفين في أفريز دوري، وتوجد فيها عادة بلاطة منحوتة.

أما الطراز الكورنثي فيقوم على نفس الأساس الذي يقوم عليه الطراز الأيوني، مضيفاً إلى نحوه الأيوني جلاً مليناً بالذوق وثراة هائلة في الزينة والعمود الكورنثي يزيد في الارتفاع عن العمود الأيوني، لأن تاجه أكثر ارتفاعاً، ولهذا يبدو أكثر غنى. ذلك أن ارتفاع التاج في العمود الكورنثي يبلغ ٨/١ من قطره السفلي، وله في أركانه الأربع زينات أنيقة على شكل حلزوني، والجزء السفلي منه مزين بورقة الأكثنا (شوكة اليهود) acanthe. ولليونانيين أسطورة لطيفة في هذا الشأن. وهي أنه لما توفيت فتاة صغيرة رائعة الجمال، فإن مربيتها جمعت كل لعبها ووضعتها في سلة، ثم وضعت هذه السلة فوق قبر الفتاة، وهنالك نبت في الحال شجرة أكثنا، مالت أوراقها فوق السلة محاطة بها من كل جانب. ونتج عن ذلك شكل اتخذ نموذجاً لتاج عمود.

النحت

النحت في نفس الدرجة التي للمعمار، لأنه يشكل العنصر الحسي، أي المادة في شكلها المادي، الممتد؛ لكنه يتميز منه مع ذلك من حيث أنه لا يعمل في المادة اللاعضوية كشيء أجنبي عن الروح، من أجل أن يجعل منها محبيطاً مناسباً لاستعماله، مقتضراً على كسوتها بأشكال غرضها خارج عنها. وإنما يمثل النحت - على العكس من ذلك - الوجود الروحي نفسه، الذي يجد غايته في داخل ذاته، الحر، المستقل، في مفهومه هو نفسه؛ وهذا في شكل جسماني يلامس جوهرياً فردانيته: إنه يقدم للنظر الحدين معاً: الجسم والروح، بوصفهما يشكلان كلاً أحدها لا انفصام له. ومن هنا فإن النحت يتحرر من المصير المفروض على المعمار، أعني أن يكون للروح مجرد محيط مادي. إنه يوجد بذاته ولذاته.

إن النحت يمثل عودة الروح إلى ذاتها ابتداءً مما هو متكتل ومادي. ومع ذلك فإن الروح، في النحت، لا تعتبر بعد، على نحو لا مادي خالص، لأنها تحتاج، فيما تحقق ذاتها بشكل متجانس، إلى غلاف جسماني، والفن المدعو إلى تزويدها بهذا الغلاف، أعني النحت سيمثل الفردية الروحية على شكل مظهر مادي مباشر لأنه إذا كانت الروح تعبر عن نفسها في الخارج بواسطة القول أو اللغة، فهذا التعبير الخارجي أو الموضوعي، بدلاً من أن تكون له قيمة المادي العيني المباشر، ليس بالنسبة إلى الروح إلا وسيلة للاتصال بواسطة الصوت، أما الحركة أو اهتزاز الجسم كله أو عنصر مجرد يمثله الهواء. أما الجسمية المباشرة فهي - على عكس

ذلك - تلك التي تمثلها المادية المكانية، الحجر مثلاً أو الخشب أو الطين الصلصال، وبالجملة كل ما هو ممتد في المكان ذي الأبعاد الثلاثة. بيد أنه بواسطتها يتحقق النحت ما هو روحي في شموله المكاني.

ومع ذلك فإن ثمت ارتباطاً بين النحت وبين المحيط - فنحن لا نبدأ بتحقيق العمل الفني، فيما نبحث فيما بعد عن المكان الذي نضعه فيه؛ وإنما ينبغي أن يتصور العمل الفني المنحوت في علاقاته المستقبلة مع محيط خارجي معين، ومع ترتيبه وشكله المكاني. ومن هذه الناحية توجد رابطة دائمة بين النحت وبين الأماكن العمارة. ذلك أن التمايل يقصد بها أولاً إلى أن تكون صوراً منصوبة في المعابد أو في داخل مشكاة، مثلما أن التصوير في الكنائس المسيحية يزود بالصورة التي تزيّن المذابح. ونفس هذه العلاقة توجد بين أعمال النحت وموضعها في المعمار القوطي. ومع ذلك فإن المعابد والكنائس ليست الأماكن الوحيدة القابلة لأن تكون مواضع للتماثيل أو النحت البارز؛ بل يمكن أيضاً استخدامها لتزيين القاعات والسلامن والحدائق والميادين العامة، والأبواب، والأعمدة وأقواس النصر، الخ؛ وكل تمثال يتطلب قاعدة على ارتباط بالأرض التي يقام عليها.

تلك هي العلاقات بين النحت وبين المعمار.

أما فيما يتعلق بالعلاقات بين النحت وسائر الفنون، فإن الشعر والتصوير هما وحدهما من بين الفنون ما يقبل المقارنة مع النحت. فسواء تعلق الأمر بتمثال منعزل واحد أو بمجموعة من التمايل، فإننا أمام الشكل الروحي في جسمانيته المليئة الكاملة، أي أمام الإنسان بما هو إنسان. إن النحت يلوح أنه أصدق تمثيل لما هو روحي، وأنه الأكثر انطباقاً على الطبيعة، بينما الشعر والتصوير يبدوان غير طبيعيين، لأن التصوير يستخدم السطح وحده، بدلاً من المجموع الجسدي للمكان الذي شغله فعلاً الشكل الإنساني وسائر موضوعات الطبيعة، كما أن اللغة أقل تعبيراً عمما هو جسماني، لأنها إنما تقدر فقط على أن توصل - بالصورة - الامثلات المتعلقة به.

هذا هو ما يبدو في الظاهر؛ لكن العكس هو الصحيح. لأنه إذا كانت الصورة المنحوتة يبدو أن لها الحق في التباهي بطبعيتها، فإن هذا الخارج الجسماني وتلك الطبيعة، ممثلة في المادة الثقيلة لا تعبّران عن طبيعة الروح من حيث هي روح. ذلك أن هذا الأمر لا يمكن الحصول عليه إلا بالأقوال والأفعال

التي تكون نموًّا الروح وتكشف عنها كما هي في الواقع.

ومن هذه الناحية يمكن، بل يجب أن يعُد النحت أدنى مرتبة من الشعر. صحيح أننا لا نجد في الشعر ذلك الوضوح التجسيمي الذي به يعبر النحت عما هو جسماني. لكن الشعر يستطيع هو الآخر أن يصف شكل الإنسان وخصائصه الخارجية، وشعره؛ وجبهته وخديه وقامته وملابسها ووضعاته، الخ. لكن إذا كان هذا الوصف ليس فيه نفس الدقة التي في الصورة المجمدة، فإن من الممكن تكميله ما ينقصه بواسطة مجهد من التخييل الذي لا يحتاج - من أجل مجرد التمثيل - إلى الدقة المحكمة، بل يهدف خصوصاً إلى أن يصور لنا الإنسان وهو يعمل، مع بواعثه وعواطفه وأقواله وكل ما يكشف عما في باطنه وكل تصرفاته الخارجية. وهذا هو ما يعجز النحت عن القيام به، لأنه عاجز عن التعبير عن الباطن وما يجري في داخل النفس وعن العواطف بوجوهاً الخاصة بها، أو عن سلسلة من التغيرات الخارجية، كما يفعل الشعر، إن كل ما يستطيع النحت التعبير عنه هو الجانب العام في الفردانية، بقدر ما يتجلّى خارجياً في الجسم، والوضعيات poses غير المتصلة كما توجد في لحظة بعينها، من دون حركات ولا تقدم في الفعل.

ومن هذه الناحية أيضاً فإن النحت في مرتبة أدنى من التصوير. إذ بفضل ألوان الوجه وتلاعيب الضوء والظل، يتجلّى التعبير عن الروح على نحو أدق وأكثر حيوية في التصوير منه في النحت. وهذا ليس فقط بمعنى الدقة المادية الخالصة، بل وأيضاً وخصوصاً بمعنى التجلّي في الهيئة وفي المرض.

النحت هو فن المثل الأعلى الكلاسيكي

والنحت هو الفن الذي يحقق المثل الأعلى الكلاسيكي إلى أعلى درجة. ذلك أن الشكل المنحوت يجب أن يكون من نتاج الخيال المفكرة، وأن يصرف النظر عن كل عوارض الذاتية الروحية والشكل الجسماني، وعن كل إشارة ذاتية إلى خصائص معينة، وعن كل عاطفة، وعن كل بحث عن اللذة، وعن التنوع، وعن الاختراعات العامة، الخ. ذلك لأنه ليس تحت تصرف النحات - من أجل أسمى مبدعاته وتجسيداته الجميلة لما هو روحي - إلا الأشكال العامة للبدن الإنساني، والتركيب العام للوجه. وهكذا فإن اختراعه للخصر - جزئياً - في تقرير اتفاق عام

بين الباطن والظاهر، وجزئياً في إظهار الفردانية الظاهرة. إن على النحت أن يمثل الآلة وهي تخلق، كل منها في مجاله الخاص به، وفقاً للصور الأزلية الأبدية، تاركين للمخلوقات الحرة أن تفعل حسب هواها فيما عدا ذلك. صحيح أن اللاهوتيين يميزون بين أفعال الله وأفعال الإنسان المقدود بالغرور والهوى. لكن المثل الأعلى الكلاسيكي (اليوناني) يضع نفسه فوق هذه المسائل، لأنه يعمل في جو من السعادة والحرية حيث يفقد العموم التجريدي كل قيمة ومعنى.

واليونانيون كانوا يملكون، وإلى أعلى درجة، هذا الإحساس التجسيمي الكامل، في تصورهم لما هو إلهي وما هو إنساني. إننا لا نستطيع أن نفهم الشعراء والخطباء والمؤرخين وال فلاسفة اليونانيين ولا أن نضعهم في موضعهم الصحيح إلا على ضوء المثل العليا للنحت، إذ هو وحده القادر على أن يبرز بكل حقيقتها أشكال الأبطال الملحميين والمسرحيين ورجال الدولة وال فلاسفة. ذلك لأنه في العصور الظاهرة للحضارة اليونانية كان للشخصيات الفعالة ورجال الأعمال والشعراء والمفكرين طابع تجسيمي، عام وفردي معاً، ومن نشاز فيما بين الباطن والخارج. لقد كانوا عظماء وأحراراً، فتطوروا وَتَمُوا على تربة خصائصهم الجوهرية وتولدوا بعضهم من بعض دائماً، وَسَعُوا إلى أن يصيروا كما شاؤوا أن يكونوا. وكان عصر بركليس خصوصاً حافلاً بهذه الشخصيات: بركليس هو نفسه، وفدياس، وخصوصاً سوفقليس، ثم توكيديوس، واكسيرفون، وسقراط - كل بحسب نوعه، دون أن تضرّ مزايا أحدهم بمزايا الآخرين. لقد كانوا جميعاً طبائع فنية إلى أعلى درجة، وكانتوا فنانين مثاليين لأنفسهم، وكانتوا أفراداً صنعوا في قالب واحد، وكانتوا أعمالاً فنية متناسبة كصور إلهية خالدة، ليس فيهم أي عنصر زماني أو فاني. ونجد نفس التجسيم في التماثيل التي تمثل أجسام الفائزين في الألعاب الأولمبية، وحتى في التمثال الذي يمثل جسم فرونيه Phryné، تلك المرأة الرائعة الجمال. والتي، حين انبثقت من الماء، ظهرت عارية تماماً أمام الشعب اليوناني كله.

وفنكلمن Winckelman الذي جمع بين المعرفة العميقـة بالآثار الفنية اليونانية القديمة وبين الحب المتحمس لمنتجـات الفن الكلاسيكي، هو الذي وضع حداً للمناقشـات العابثـة والغامضـة التي دارت حول المثل الأعلى للجمال اليوناني، وذلك بأنـ خصصـ وحدـ على نحو دقـيق شـكـل كل جـزـء من الأـجزـاء المـكوـنة للـتمـثالـ، وـتـلكـ كانتـ الطـرـيقـة العـقـلـية الوحـيدـةـ. والتـائـجـ التي توـضـلـ إـلـيـهاـ قدـ تـدـعـوـ إـلـىـ المـزـيدـ

من الملاحظات، وتحتمل الكثير من الاستثناءات، لكنه سيكون من الخطأ إيراد هذه التفاصيل وتلك الأخطاء التي ربما يكون قد ارتكبها، حتى لا نهمل ما نتوصل إليه من أمور جوهرية. وهذه الأمور الجوهرية، مهما حدث من تقدم لاحق في هذا الميدان، ستظل باقية. ومع ذلك فإنه بعد وفاة فنكلمن ازدادت معلوماتنا الخاصة بانتاج النحت اليوناني ليس فقط من الناحية الكمية، بل نحن قد اكتسبنا معايير أكبر نضوجاً وأشد رسوحاً من أجل الحكم على أسلوبها وتقدير جمالها. صحيح أنه كان أمام نظر فنكلمن عدد كبير من التماثيل المصرية واليونانية، لكنه لم يعرف تماثيل أيجينا، ولا الروائع المنسوبة إلى فدياس ولا تلك التي أنجزت في عصره وتحت إشرافه. وبالجملة فنحن اليوم على علم وثيق بعدد كبير من أعمال النحت: من تماثيل ونحوت بارزة لا بد أنها - بسبب دقة أسلوبها المثالي - ترجع إلى أزهر عصور الفن اليوناني. ونحن ندين للورد إلجن Lord Elgin بمعرفة هذه الآثار وأمتلاكها، فإنه حين كان سفيراً لإنجلترا في تركيا قد عمل على نقل تماثيل ونحوت بارزة ذات جمال رائع - نقلها إلى إنجلترا. وكانت هذه التماثيل والنحوت البارزة في البارثون في أثينا وفي بلاد يونانية أخرى. وقد تحدث الناس آنذاك عن هذا العمل بأنه كان عملية نهب للمعبود، وانهالوا باللوم على اللورد إلجن. لكنه في الحقيقة حفظ هذه الأعمال الفنية من التدمير، لصالح أوروبا؛ وهذا عمل يستحق من أجله - في نظر هيجل - كل عرفان بالجميل، ثم إنه بفضلها انجذب اهتمام كل العارفين ومحبي الفنون إلى عصر ونوع من النحت اليوناني يتجلى فيه المثل الأعلى بكل جلاله وسموّه، وذلك بفضل ما يتصف به أسلوبه من كمال وجلال. لكن ما أغّجب به الرأي العام في هذه الآثار الفنية لم يكن ما في أشكالها من سحر ولطافة ولا ما في تعبيرها من جاذبية، ولا ما في تنفيذها من أناقة وجسارة - وإنما أغّجبهم فيها التعبير عن الاستقلال: أنها تكفي نفسها بنفسها. لكن ما أثار الإعجاب على وجه التخصيص هو الطريقة التي بها انتصر الفنان على ما هو طبيعي ومادي بأن بث في المرمر روحًا ونفح الحياة في كل أجزائه. ومهما استعرض المرء كل ما هو خليق بالإعجاب فإنه يرجع دائمًا إلى تمثال إله المياه الراقد، الذي هو من أجمل ما خلفه لنا الفن القديم (اليوناني).

والروح التي تسري في هذه التماثيل إنما تأتيها من كونها انتاجاً حرزاً لروح الفنان. ففي العصر الذي نتحدث عنه، لم يكتف الفنان بأن يعطي فكرة عامة عما

يريد تمثيله، وذلك بمعونة تخطيطات تقريرية وإشارات وتعابيرات غامضة؛ كما أنه، تمثيل هو فردي لم يقنع بقبول الأشكال التي يلقاها بالصدفة من حوله، كما هي. إنه لم يقلد هذه الأشكال بأمانه بكل ما فيها من أعراض، بل استطاع - وهو المبدع الحز - أن يضع انسجاماً فردياً بين الخصوصية التجريبية للواقع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للشكل الإنساني - وهو انسجام يسري فيه مضمون روحي يقصد من هذا الشكل أن يعبر عنه وفي الوقت نفسه أن يشهد على الفن الذي استطاع الفنان أن يبته في هذا التمثال من حياته هو، وأن يجعله مطابقاً لتصوره هو، وأن يوصل إليه روحه هو. إن ما في المضمون من عموم هو ليس من إبداع الفنان: إنما هو وجده في الميثولوجيا والأساطير، كما وجد في الواقع الخارجي الملامح العامة للوجه الإنساني وتفاصيله. أما الفردانية الحز وواجبة للحياة في كل الأجزاء فإنها صادرة عن وجдан الفنان، وهي التي تكون جوهر عمله وتقرؤه فضله.

وسحر هذه الحرية الحية وتأثيرها إنما يصدران عن الدقة والمهارة في كل جزء، المهارة التي تتطلب معرفة وفهمًا عميقين لسلوك هذه الأجزاء سواء في حالة السكون وفي حالة الحركة، والأوضاع التي تتخذها مختلف الأعضاء في حالة السكون والحركة يجب أن تعرف بكل دقة. وهذا الإعداد الدقيق والتمثيل لكل الأجزاء نشاهدما في كل الأعمال الفنية في العصر اليوناني، وفقط بفضل العناية الفائقة والاحترام الدقيق للحقيقة ينجح الفنان في إشاعة الحياة فيها. إن العين، حين تطلع في الأعمال الفنية لا تدرك في البداية كثيراً من التفاصيل التي لا تتجلى إلا تحت ضوء خاص ويفضل تقابل قويٍ بين الظلال والأضواء، أو حين يمكن أن تتعلق باللمس. لكن على الرغم من أن هذه الفروق الدقيقة لا تدرك لدى أول فحص، فإن الانطباع العام الذي يصدر عنها يظل موجوداً. فاحياناً تظهر حين يغير المشاهد وضعه وفي أحيان أخرى تثير الانطباع بالسيطرة العضوية في كل الأعضاء وأشكالها. إن نسمة الحياة هذه، وروح الأشكال المادية تصدران عن كون كل جزء - إذا ما عُرض على نحو شامل في كل أجزائه - يحدث في نفس الوقت - بواسطة عدد كبير من الانتقالات - علاقات وثيقة وثابتة ليس فقط مع الأجزاء القريبة أو البعيدة، بل وأيضاً مع الكل. وينتتج عن هذا أن الهيئة تسري فيها الحياة في كل جزء من أجزائها؛ وأقل تفصيلة تتجاوب مع غرض، ولكل شيء فرقه الدقيق،

وخاصيته وتميزه، ويبقى في الوقت نفسه في حالة سيلان مستمر، ولا قيمة له إلا بالنسبة إلى الكل، ولا يحيا إلا في وبواسطة الكل الذي يكشف عن نفسه في أقل شذرة، وهذه حتى لو كانت منعزلة فإنها لا تدمر الانطباع عن شمول لم ينتهك. وعلى الرغم من أن سطح معظم التماثيل قد أصابه الضرر من جراء العوامل الجوية، فإنه مع ذلك يبدو رخواً ومُرناً كأنه جلد حي؛ والقوة الحيوية المليئة بالحرارة لا تزال تشفّت من خلال المرمر الذي صنع منه هذا الأثر الفني الرائع الذي هو رأس هائل لفرس. وهذا الانتقال غير المحسوس للملامح العضوية بعضها في بعض، مع الإعداد الدقيق، دون تكوين سطوح متقطمة أو تدويرات أو تقبيرات - هو الذي يهب الأجزاء تلك الرقة ويصنع منها تلك النبرة المثالية التي بفضلها يظهر الكل كأنه تسرى فيه نسمة روحية.

ومهما تكون الأمانة التي يعبر بها عن الأشكال في تفاصيلها، وفي مجملها، فإن هذه الأمانة ليست مجرد محاكاة للطبيعة. وذلك لأن النحت يقوم بتجريد الشكل ويجب عليه تبعاً لذلك أن يستبعد ما هو جسماني جزءه الطبيعي، أعني ما يتعلّق بالوظائف الطبيعية الخالصة، هذا من ناحية؛ وعليه من ناحية أخرى أن يحتّرز من أن يدفع إلى الطرف الأقصى تمثيل التفاصيل مثل الشفر، وأن يقتصر على لا يحاكي إلا المظاهر العام للأشكال. وهكذا بفضل النحت يظهر الشكل الإنساني، لا كمجرد شكل طبيعي، بل كتمثيل للروح وتعبير عنها. ويرتبط بهذا شرط آخر وهو أن المضمون الروحي، في المثل الأعلى الحقيقي، يجب ألا يُدرج في هذا التعبير بحيث يمكن التعبير، بسحره ولطفه، أن يحدث لذة جمالية عند المشاهد؛ بل على العكس: لو كان المثل الأعلى، بالمعنى الحقيقي والدقيق لهذا اللفظ. لا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر غير أن يصفي على الروحانية تعبيراً عيناً وجسمانياً، فإن من الحق أيضاً أن الشكل يبقى عليه ألا يستمد كل معناه إلا من المضمون الروحي، وأن يسري هذا فيه. إن نبضات الحياة، والدقة والأناقة أو الأشكال والجمال المحسوسين في الجسم العضوي ينبغي ألا يكونوا الهدف الخاص للتّمثيل، كما لا ينبغي للجانب الفردي للروحانية أن ينحلّ، في التعبير، إلى خصوصية هدفها الوحيد هو وضع هذا الجانب الروحي في مستوى ذاتية المشاعر وجعله أليفاً له وأبسط في الإدراك والفهم.

الأوجه الخاصة بالشكل في النحت المثالي

وردّاسة الشكل المثالي للرأس الإنساني يجب أن تحسب، قبل كل شيء، حساباً لما يسمى بـ«الپروفيل»^(١)، اليوناني.

إن «البروفيل» يتحدد بالتبسبب الخاصة الموجودة بين الجبهة والأنف: أعني: بالخط الشبه مستقيم أو الخفيف الانحناء، الذي فيه تقترب الجبهة، دون انقطاع، من الأنف، وبالاتجاه العمودي لهذا الخط بالنسبة إلى خط آخر يجمع جذر الأنف بالقناة السمعية الخارجية، وهذا الخط يتقاطعان في زاوية قائمة. تلك هي النسبة القائمة بين الجبهة والأنف، ومن الممكن أن نتساءل هل يتعلق الأمر هنا بضرورة فسيولوجية أو بلمحنة عَرَضية أو قومية. أو بأمر تخيله الفنانون.

والفيزيولوجي الهولندي كامبر Camper قد ألحَّ خصوصاً على توكيد أهمية الخط الأنفي - الجبهوي، وقد حده بأنه خط الجمال في الوجه. وعنده أن الوجه الإنساني يتميز من البروفيل الحيواني، وقد تتبع التعقييدات التي عانها هذا الخط عند مختلف الأجناس البشرية. ويمكن أن نقول بوجه عام أن هذا الخط يكون الحد الفاصل بين الروح الإنسانية وبين الروح الحيوانية. صحيح أن الجبهة وعظام الأنف، عند الحيوان، تكونان أيضاً خطأً متفاوتاً في الاستقامة، لكن البروز الخاص بهز الحيوان، هذا البروز الذي بسببه يصبح الحيوان أكثر اقتراباً من الأشياء - من شأنه أن يجعله على علاقات أوثق بالجمجمة التي أولجت فيها الأذنان في أعلى أو في أسفل، بحيث أنه لو رسم خط في اتجاه جذر الأنف أو الفك الأعلى، عند مستوى وضع الأسنان، فإن هذا الخط لا يكون مع الججمة زاوية قائمة - كما هي الحال عند الإنسان - بل يكون زاوية حادة. وكل واحد منا على شعور، متفاوت في الدرجة، بهذه الفارق الذي يمكن تحديده على نحو أدق.

إن رأس الحيوان يبرز كل الجهاز المخصص بامتصاص الغذاء: الفم، الفكان، الأسنان وغضارات المضغ. وتتخصّص لهذا العضو الرئيسي، سائر الأعضاء باعتبارها أعضاء مساعدة ومكمّلة: الأنف أولاً، الذي يقوم بشتم الغذاء، والعينان

(١) Profil: المعنى العام لهذا المفهوم هو: منظر الوجه من أحد جوانبه، ومن ثم ترجم باللغة: «الجانبية» في مقابل: الواجهة. لكن معناه الفني الاصطلاحي أوسع من ذلك بكثير، لهذا تركناه دون ترجمة.

اللثان تقومان بالاستطلاع. والبروز الواضح لهذه التكوينات يفيد في إشباع الحاجات الطبيعية، ويعطي لرأس الحيوان التعبير عن فائدة محسنة بسيطة، بمعزل عن كل مثالية روحية. وتبعاً لهذا البروز يمكن فهم كل التركيب العضوي للحيوان. فنوع معين من الغذاء يتطلب شكلاً خاصاً للفم والأسنان؛ ونوع معين من تركيب الفكين وعضلات المضغ، بل ومن العمود الفقري وعظام الساق، وال حاجب الخ يرتبط بذلك على نحو ثيق. إن جسم الحيوان لا يوجد إلا من أجل غيات طبيعية، وهذا الارتباط بحاجة حسية تماماً، هي الغذاء، هو الذي يطبعه بطابع يخلو من كل روحية. ويتبادر عن هذا أنه من أجل أن يكون للوجه طابع روحي، حتى في تشكيله الجسماني، فلا بد من أن الأعضاء التي تلعب، في الحيوان، دوراً سائداً، تتراجع في الإنسان إلى الوراء مخلية المكان للأعضاء التي لها أهمية ليست فقط عملية، بل وأيضاً نظرية.

ولهذا السبب فإن وجه الإنسان يمثل مركزاً آخر يكشف عن علاقاته الروحية والجوية مع الأشياء. وهذا المركز يقع في الجزء العلوي من الوجه: في الجبهة التي خلفها يحتمي الفكر، وفي العين التي من خلالها تتصل النفس بالوسط المحيط. ذلك أن الجبهة دليل على الفكر، والتأمل، والروح (العقل) التي بعد أن انطوت على نفسها تتجلى من خلال العين في حالة تركيز واضح. وبروز الجبهة يشير إذن بالضرورة العامل المحدد لكل تركيب الججمحة التي، بدلاً من الارتداد إلى الخلف وتكوين جانب زاوية حادة يكون الفم البارز طرفها الأقصى، تتجه في خط مستقيم إلى الذقن، مروراً بالناف، وهذا الخط يكون زاوية قائمة، أو شبه قائمة، مع خط آخر يضم الجزء القفوي من الججمحة إلى قمة الجبهة.

والأنف هي التي تكون الانتقال الذي يكفل الارتباط بين الأجزاء العليا والسفلى من الوجه، بين الجبهة - وهي العضو النظري والروحي - وبين الأعضاء العملية للتغذية. وهي تؤدي، في نفس الوقت، الوظيفة الطبيعية للشم الوثيق الارتباط بحاسة الذوق. ورغم ذلك فلا يمكن القول بأن الأنف هو في خدمة الفم، وتبعاً لذلك في خدمة التغذية، لأن شم الروائح ليس هو الامتصاص المباشر للأطعمة، وإنما يُدرك الأنف فقط نتائج التغيرات التي تحدث للعناصر غير المرئية التي للأشياء لدى اتصالها بالهواء وتحت تأثيره.

وفي الپروفيل اليوناني، الذي ينتاج انسجامه الجميل من الانتقال

اللامحسوس، بل المستمر من الجزء العلوي إلى الجزء السفلي للوجه - يبدو الأنف كامتداد للجبهة، ولهذا يتخذ طابعاً وتعبيرأً روحيين. ويصبح الشم - إن صبح هذا التعبير - وظيفة نظرية، ويفيد الأنف، بواسطة تقلصاته - مهما تكون هيئة - في التعبير عن تقديرات وأحكام روحية وما يرتبط بها من عواطف. (مثلاً يحدث فيما يسمى التكشيرة). ومن هنا فإننا نقول عن الناس المتكبرين إنهم يحملون أنوفاً عالية، وتنسب إلى الفتاة اللعوب أنفَ مشمرة.

ونفس هذه الاعتبارات تنطبق على الفم. إنه يفيد من غير شك في سدّ غائلة الجوع والعطش؛ بيد أنه يعبر أيضاً عن حالات روحية؛ وطرائف في التفكير، وعواطف إنه عند الحيوان يفيد في إصدار صرخات، وهو عند الإنسان يفيد - إلى جانب ذلك - في إخراج الكلام وبث الزفرات، وفي الضحك؛ وتحطيمات الفم تمثل بنفسها روابط مميزة مع الحالات الروحية التي تصحب البلاغ الشفوي، أو مع السرور، والألم، الخ.

ويمكن أن يعترض على هذا بأن يقال إن هذا الشكل للوجه لم يكن جميلاً إلا في نظر اليونانيين؛ بينما الصينيون، والهنود، والمصريون، الخ كانوا يعتبرون جميلة بل وأكثر جمالاً أشكالاً للوجه أخرى، بل متعارضة - حتى إنه لا شيء يبرهن على أن «البروفيل» اليوناني يمثل نموذج الجمال الحقيقي. لكن هذا الاعتراض سطحي جداً. ذلك أن «البروفيل» اليوناني ليس شكلأً خارجياً وعرضياً محضاً بل هو يتجسد المثل الأعلى للجمال، أولاً لأنه بفضلـه يتحقق تشكيل للوجه فيه يشغل التعبير بما هو روحي المقام الأول، بينما ما هو طبـيعي خالص قد وجـد على الخلف؛ ثانياً لأن هذا الشكل لا يخضع للتغيرات العـرضية، دون أن يكون مع ذلك محـكماً بقوانيـن ثابتـة ودون أن يستبعد كل فـردانية.

ويتحدث هيجل بعد ذلك عن الجبهة، والعين، والأذن، وهي تدخل في الجزء النظري أو الروحي للوجه، ثم عن الأنف، والـفم، والـذقن وهي أجزاء تـفـيد خصوصاً في الأغراض العملية. ثم يتـكلـم ثالثـاً عنـ الشـعـرـ، وهو يـمـثلـ ما يـشـبـهـ الثـوبـ الـخـارـجيـ، وـيـطـبـعـ الرـأـسـ بشـكـلـ بيـضـاوـيـ جـمـيلـ.

الـجـبـهـةـ: أماـ الجـبـهـةـ، فيـ النـحـتـ الـكـلاـسيـكيـ المـثـالـيـ، فإـنـهاـ لـيـسـ بـأـرـزـةـ وـلـأـعـالـيـ، لأنـ إـذـاـ كـانـ عـلـىـ تـشـكـيلـ الـوـجـهـ أـنـ يـعـبـرـ عـمـاـ هـوـ روـحـيـ، فإـنـ مـهـمـةـ النـحـتـ هيـ أـنـ تـمـثـلـ لـأـ روـحـيـةـ بـمـاـ هـيـ كـذـلـكـ، بلـ فـرـدـانـيـةـ الـتـيـ تـعـبـرـ عـنـ نـفـسـهـاـ بـوـاسـطـةـ

ما هو جسماني. فمثلاً رأس هرقل فيه الجبهة واطئة، لأن هرقل يملك قرة جسمانية وعقلية موجهة نحو الخارج، لا القوة الروحية الموجهة نحو الداخل. وفضلاً عن ذلك فإن الجبهة تمثل بأشكال متنوعة: فهي أكثر انخفاضاً في الوجه النسائية التي تستروح اللطف والشباب مما هي في الوجه العابسة الملائكة بالوقار، في الوجه التي تعيش في جو من الذكاء والروحانية. وبدلأ من أن تكون مع الأصداع زوايا حادة، فإنها تستدير على شكل بيضاوي متتفتح قليلاً، وهي مغطاة بالشعر. ذلك لأن الزوايا الحادة المكسورة والت-curves في مستوى الأصداع. لا توجد إلا عند كبار السن، لا عند الشباب، وبالأحرى عند الآلهة والأبطال.

العين: وفيما يتصل بالعين أنه إلى جانب انعدام اللون، فإنه ينقص أيضاً النظرة في النحت الكلاسيكي. وقد حاول البعض أن يثبت بأدلة تاريخية أن بعض تماثيل مينيرفا Minerva وألهة غيرها كانت عيونها مرسومة بالألوان، وأيدوا ذلك أيضاً بأنه وجدت آثار ألوان على بعض التماثيل. هذا ممكن، لكن من المحقق متابعة التقليد قدر الإمكان، في مواجهة ما يسمى بالذوق السليم. ومن المحتمل جداً أنه وجدت تماثيل كانت العيون فيها مصنوعة من أحجار كريمة موضوعة في الأحداق. وربما يفسر هذه الواقعة رغبة الناس في تزيين تماثيل الآلهة بأبهى زينة. بيد أن ما وصلنا من تماثيل كلاسيكية تعوزها الحدقة والتعبير الروحي عن النظرة.

والعين تتجه إلى العالم الخارجي، إنها وجدت لتنظر، وبالتالي لتوصل الإنسان بالعالم الخارجي المتعدد الأشكال، لتشير فيه مشاعر على علاقة بما يشاهد أمامه ومن حوله.

أما من حيث الشكل فإن العين - في الأعمال الفنية الكلاسيكية - كبيرة، مفتوحة، بيضاوية، غائصة؛ والخط الذي يجمع كلتا العينين يقطع عمودياً الخط الذي يجمع الجبهة والأنف. ويقول فنكلمن إن العين تكون أجمل كلما كانت أكبر، كما أن النور الأكبر أجمل من النور الأصغر. لكن الكبار - هكذا يقول - يجب أن يتناسب مع حجم الحدقة.

الأذن: وفيما يتصل بالأذن يرى فنكلمن أن اليونانيين كانوا يهتمون جداً بتمثيلها، إلى درجة أنها لو شاهدنا أذناً قد أهمل صنعها، فإن هذا دليل على أن التمثال مزيف. كذلك يرى أن من الممكن في أحيان كثيرة أن نتعرف إلى الشخص من خلال الأذن،

إذاً كنا نعرفها من تماثيل أخرى. فمثلاً إذا وجدنا ذاتاً ذات فتحة كبيرة جداً، فمن الممكن أن نستنتج بما يشبه اليقين أننا أمام تمثال لماركس أورليوس.

الأنف: وعلى التشكيل الخاص للأنف يتوقف مظهر الوجه وخصوصية التعبيرات، ونحن قد اعتدنا أن نعزّز الذكاء إلى الأشخاص ذوي الأنف المستقيم والمنخارين النحيلين، وأن نعد الأنف الكبير، دليلاً على الشهوانية وعدم الذكاء والتلوّش، كما هي الحال عند الحيوان. ولهذا يجب على الفنان أن ينأى عن هذه الأحوال القصوى وعن الدرجات الوسطى. ولهذا نراه في البروفيل اليوناني يتتجنب أن يصنع الأنف منفصلة جداً عن الجبهة أو منحنية إلى أعلى أو إلى أسفل، أو حادة جداً، أو ذات بروز في الوسط أو غائرة بالنسبة إلى الجبهة أو الفم.

الفم: والفم - بعد العين - هو أجمل أجزاء الوجه، حينما لا يفيد فقط في الأغراض الطبيعية وإشباع الحاجة إلى الطعام والشراب، بل يمثل بتشكيله معنى روحياً. ولا يتفوق عليه في ثراء وتنوع التعبيرات إلا العين. فهو قادر على التعبير عن أدق أنواع السخرية، والاحتقار، والحسد، وكل درجات السرور والألم، وذلك بحركات خفيفة لا تقاد تدرك. وهو في حالة السكون يعبر عن اللطافة، والمودة، والجد، والشهوانية، والخشوية، والاستسلام الخ. ييد أن النحت لا يستخدمه كثيراً فيما يتعلق بالفارق الدقيق للتعبير الروحي، ويقتصر على أن يستبعد من شكل وتفاصيل الشفاه كل ما يذكّر بالشهوانية وال حاجات الطبيعية. ولهذا فإنه لا يجعل الفم مفرط الامتلاء ولا مفرط النحول؛ لأن الشفاة المفرطة في النحول دليل على الفقر في العواطف. والشفة السفلية في التمثال أقوى من الشفة العليا، وتلك كانت حالة الشاعر شيلر Schiller وكان شكل فمه على هذا النحو دليلاً على ثراء الروح وامتلائها.

الذقن: والذقن، بشكله المثالي، يكمّل التعبير الروحي عن الفم، حينما لا يوجد، كما هي الحال في الحيوانات، وحينما لا يكون نحيلًا كما هي الحال في التماثيل المصرية. إن الذقن المثالي يجب أن ينزل أكثر من الذقن الطبيعي العادي؛ والامتلاء المستدير لشكله يجعله يبدو أكبر، خصوصاً حين تعلوه شفتان قصيرتان جداً. ذلك أن الذقن المليء يعطي انطباعاً بنوع من الشبع والراحة. والنسمة العجائزي المضطربات يحرّكهن أذقانهن العجفاء بعجلاتهن الهزلية. وجيته يشبه الفكّين بملقاط متاهب دائماً للالتقاط. لكن لا شيء من هذا الاختصار يوجد لدى

الأشخاص ذوي الأذقان المليئة . والنقرة في الخد، والناس يعدونها اليوم من صفات الجمال، لا تضيف إلى الذقن إلا حُسناً عَرَضاً لا شأن له بالجمال الحقيقي . والذقن الكبير المستدير يعد علامـة صادقة على الرؤوس اليونانية القديمة . وتمثال ثينوس في متحف آن مدتشي في فـيرنـته الذقن فيه صغير؛ لكن تـبيـن أنه حدث فيـه تـشـويـهـات .

الـشـعـرـ: وأخـيرـاً نـتـحدـثـ عن الشـعـرـ فـنـقولـ إنـ الشـعـرـ، بـوـجهـ عـامـ، تـكـوـينـ من طـبـيـعـةـ نـبـاتـيـةـ أـكـثـرـ مـنـهـ حـيـوانـيـةـ، وـهـوـ عـلـامـةـ عـلـىـ ضـعـفـ الـجـهـازـ الـعـضـوـيـ أـكـثـرـ مـنـ أـنـ يـكـوـنـ دـلـالـةـ عـلـىـ الـقـوـةـ، وـالـمـتـبـرـيـرـوـنـ شـعـورـهـمـ مـسـطـحـةـ وـمـتـهـدـلـةـ، وـمـتـقـطـعـةـ دـائـرـياـ دـوـنـ تـمـوـجـاتـ وـلـاـ غـصـائـرـ. وـالـيـونـانـيـوـنـ فـيـ أـعـمـالـهـمـ فـيـ النـحـتـ، كـانـواـ يـصـنـعـونـ الشـعـرـ بـعـنـايـةـ فـائـقـةـ؛ وـأـمـاـ الـفـتـانـوـنـ الـمـحـدـثـوـنـ - وـهـمـ أـقـلـ مـهـارـةـ فـيـ هـذـاـ الـبـابـ - فـإـنـهـمـ يـعـالـجـونـ الشـعـرـ بـطـرـيـقـةـ تـتـمـ عـنـ الإـهـمـاـلـ. صـحـيـحـ أـنـ الـيـونـانـيـيـنـ، حـيـنـاـ كـانـواـ يـعـمـلـونـ فـيـ الـحـجـرـ الـصـلـبـ لـمـ يـكـوـنـواـ يـجـعـلـونـ الشـعـرـ يـتـخـذـ شـكـلـ الـضـفـائـرـ الـمـتـهـدـلـةـ بـحـرـيـةـ، بـلـ كـانـواـ يـمـثـلـونـ مـعـقـوـصـاـ قـيـصـرـةـ وـمـمـشـوـطـاـ (ـرـاجـعـ فـنـكـلـمـ، مـجـمـوعـ مـؤـلـفـاتـهـ، جـ4ـ، الـكـتـابـ الـخـامـسـ، فـصـلـ 5ـ، بـنـدـ 37ـ صـ 218ـ). لـكـنـ فـيـ التـمـاثـيلـ الـرـمـزـيـةـ مـنـ الـعـصـرـ الـزـاهـرـ نـجـدـ أـنـ الـرـجـالـ يـمـثـلـونـ بـشـعـرـ رـقـيقـ وـمـضـفـرـ، بـيـنـماـ عـنـدـ النـسـاءـ نـجـدـ أـنـ الشـعـرـ مـرـفـوعـ عـلـىـ أـعـلـىـ الرـأـسـ وـمـعـقـوـصـ عـلـىـ شـكـلـ قـصـقـوـصـ Chignonـ، وـبـدـوـ عـلـىـ شـكـلـ ثـبـانـيـ، وـيـتـأـلـفـ مـنـ خـُصـلـاتـ تـفـصـلـ بـيـنـهـاـ مـسـاحـاتـ عـمـيقـةـ تـعـطـيـهـ - بـفـضـلـ تـلـاعـبـ النـورـ وـالـظـلـ - مـظـهـراـ أـشـدـ تـنـوـعـاـ. وـفـضـلـاـ عـنـ ذـلـكـ فـإـنـ تـرـتـيـبـ وـمـوـضـعـ الشـعـرـ يـخـتـلـفـ مـنـ إـلـهـ إـلـىـ آـخـرـ. وـالـتـصـوـيـرـ الـمـسـيـحـيـ، مـنـ نـاحـيـةـ، قـدـ اـتـخـذـ، فـيـ تـصـوـيـرـهـ لـلـمـسـيـحـ، شـكـلـاـ خـاصـاـ لـلـرـأـسـ وـالـضـفـائـرـ، وـهـكـذـاـ أـبـدـعـ نـمـوذـجاـ قـلـدـهـ عـدـ كـبـيرـ مـنـ النـاسـ فـيـ أـيـامـاـ هـذـهـ كـيـ يـهـبـواـ أـنـفـسـهـمـ مـظـهـرـ مـسـيـحـ .

أـوـضـاعـ الـجـسـمـ وـحـرـكـاتـهـ

وـفـيمـاـ يـتـصلـ بـأـوـضـاعـ الـجـسـمـ، فـإـنـ أـولـ ماـ يـتـجـلـىـ لـلـعـيـنـ هوـ الـوـضـعـ الـمـسـتـقـيمـ وـاقـفـاـ. إـنـ جـسـمـ الـحـيـوانـ يـجـريـ فـيـ موـازـاـةـ مـعـ الـأـرـضـ. وـالـبـوـزـ وـالـعـيـنـ يـتـخـذـانـ نـفـسـ الـاتـجـاهـ الـذـيـ لـسـلـسـلـةـ الـظـهـرـ. وـالـحـيـوانـ لـاـ يـسـتـطـعـ بـنـفـسـهـ أـنـ يـقـضـيـ عـلـىـ هـذـهـ النـسـبةـ مـعـ الدـخـلـ. وـالـأـمـرـ بـالـعـكـسـ عـنـدـ الـإـنـسـانـ، لـأـنـ الـعـيـنـ، بـتـطـلـعـهـ إـلـىـ الـأـمـامـ، فـيـ اـتـجـاهـهـ الـطـبـيـعـيـ، تـحـدـثـ زـاوـيـةـ قـائـمـةـ مـعـ خـطـ الـثـقـلـ وـالـجـسـمـ. صـحـيـحـ أـنـ الـإـنـسـانـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـمـشـيـ عـلـىـ ذـرـاعـيـهـ وـسـاقـيـهـ، وـهـوـ مـاـ يـفـعـلـهـ الـأـطـفـالـ. لـكـنـ مـتـىـ مـاـ بـدـأـ

الوعي في الاستيقاظ، فإنه يقطع العلاقة الحيوانية بالأرض؛ ويتصبّب مستقيماً وحرّاً. والانتصاب هو نتيجة الإرادة، لأننا إذا توقفنا عن الإرادة فإن الجسم ينهاه ويسقط على الأرض. ولهذا السبب وحده، كان الوضع المستقيم واقفاً يعبر عن معنى روحي. والانتصاب فوق الأرض، لما كان مرتبطاً بالإرادة، فإنه يتوقف على الروح ويدلّ على الحرية. ولهذا اعتاد الناس على أن يصفوا الإنسان ذا الخلق المستقل، الذي لا يخضع عواطفه وآراءه ومشروعياته ومقداصده لآخرين، بأنه يقف ثابتاً على ساقيه.

ومع ذلك فإن الوضع المستقيم واقفاً ليس بعد جميلاً بذاته؛ وإنما يصير كذلك بحرية الشكل. فسواء وقف الإنسان مستقيماً، أو ترك ذراعيه يتهلان على طول جسمه دون أن يفصلهما عنه؛ بينما الساقان متتصبتان الواحde على الأخرى فإن هذا يعطي تعبيراً غير مقبول عن التشدد حتى لو لم ير الإنسان في ذلك أي قشر. والتشدد، هناها يحدث - من ناحية - انتظاماً معمارياً؛ إذ الأعضاء مرصوصة على نحو تماثلي. ومن ناحية أخرى لا يتجلّى في الخارج أي تحديد روحي صادر عن الباطن. إن الذراعين والساقين والصدر، والبطن، كل الأعضاء قائمة هناك بحيث تبدو أنها هأت في الإنسان بشكل طبيعي، دون أن تكون قد وضعت بواسطة الروح والإرادة في علاقات جديدة.

والامر كذلك أيضاً حين يكون الجسم جالساً. إن ضم الأعضاء والإبقاء على الأرض يدلان على الخلو من الحرية، وعلى التصرّع والذلة والخشية. أما الوقوف العزّ فهو - على العكس من ذلك - يتحاشى الانظام المجرد، ويوجه وضع الجسم تبعاً لخطوط تقترب من الأشكال الخاصة بالمملكة العضوية، بدلاً من أن تشکل فيما بينها زوايا هندسية - هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هذا الوضع يبين عن تحديداً روحيّة، بحيث يمكن المرء أن يتعرّف، من وضع الجسم المواقف الأخلاقية (أو: المعنوية) ووجوداته النفس - وفي هذه الحالة وحدتها تكون الساحة تجيئاً للروح.

وثالثاً ينبغي ألا يجد السّفت مغتصباً أو قهرياً. إن الانطباع الذي يكون لدينا يجب أن يكون كما لو كان الجسم اتّخذ هذا الوضع من تلقاء نفسه، وإنّا لبدا الجسم والروح مختلفين غريباً كلامهما عن الآخر. أحدهما يلقى أوامر على الآخر، والآخر يقنع بالطاعة؛ بينما كلامهما، على الأقل في النّحت، يجب عليهما أن يكونا

كلاً واحداً، وأن يبديا عن انسجام تام. والخلو من القسر؛ من هذه الناحية، هو شرط أساسي. يتوج عن الانصهار الكامل بين الروح والأعضاء التي تسري الروح فيها، والتي تخضع طبيعياً لتحدياتها.

أما فيما يتعلق بكيفية السُّخنة التي يعبر عنها وضع الأعضاء، في النحت المثالي، فيجب ألا تكون أمراً متغيراً ووقتياً. ذلك أن النحت لا يمثل شخصيته كما لو كانت متحجرة ومتجمدة فجأة وسط الفعل بواسطة صيحة من بوق هورن^(١) Huan. بل الأمر بالعكس: إن السُّخنة، وإن كانت تستطيع دائماً أن تشير إلى فعل محدد، فإنها يجب ألا تعبر إلا عن بداية وتحضير، عن نية أو توقف الفعل. والعودة إلى السكون واستقلال الروح اللذان يحتويان في داخلهما على إمكان عالمٍ بأسره، هما أكثر الأمور انطباقاً على الغرض من النحت.

والأمر فيما يتعلق بالحركة هو عينه الذي يتعلق بوضع الجسم. إن مجال الحركة في النحت بالمعنى الصحيح مجال ضيق، طالما لم يقترب النحت من فن التصوير. إن المهمة الرئيسية للنحت هي أن يقدم للأنظار صورة الطبيعة الإلهية في سكون السعادة، وهي كافية نفسها بنفسها، ومحترمة من الصراع. وهذا يستبعد تعدد الحركات. إن النحت يمثل الشخص خصوصاً وهو واقف ومستغرق في ذاته، مستندًا إلى شيء أو راقداً على جنبه، في نوع من الملاء. إنه يمتنع من كل فعل محدد، ولا يركز كل القوة في لحظة واحدة، ولا يجعل من هذه اللحظة الأمر الرئيسي. إنه يعبر عن المدّة الساكنة التي تبقى دائماً هي هي. ووضع الشخصية الإلهية ينبغي أن يذكر بأنه لا شيء عابر في هذه الطبيعة الخالدة.

الملابس

قد يبدو لأول وهلة أن الشكل العاري، الذي يعبر عن الجمال الجسدي للجسم الذي تسري فيه الروحانة، هو الأنسب للتمثيل بواسطة النحت، وأن الملابس أمر زائد يضر بمجموع الأثر الذي يحدثه في النفس. ولهذا نسمع كثيراً من الناس اليوم يتأسفون ويشكرون من أن النحت الحديث يضطر أحياناً كثيرة إلى إلباس تماثيله ثوباباً، مع أن الملابس مهما تكن بدعة فإن جمالها لا يمكن أن

(١) بطل أنشودة فعال فرنسي تحمل اسمه وتكون جزءاً من أناشيد «فعال الملك». وقد قتل ابن الأميراطور شارلaman دون أن يعرف، فامتحن هذا امتحاناً قاسياً.

يتتفوق على جمال الجسم العاري. يضاف إلى ذلك الأسف على كون فنانينا المحدثين ليست لديهم من الفرصة لرؤية الأجسام العارية مثلما كانت متاحة للفنانين القدماء، الذين كانت الأجسام العارية تحت أنظارهم باستمرار. ومع ذلك يمكن أن نقول بوجه عام إنه من حيث الجمال فإننا نفضل العاري على الابس؛ لكن من الحق أيضاً أن الجمال الحسني لا يكون الغاية النهائية التي يسعى النحث إلى تحقيقها؛ ولهذا فإن اليونانيين لم يخطئوا حينما جعلوا تماثيل النساء في الغالب مكسوة بملابس، بينما غالبية تماثيل الرجال عارية.

إن الملابس، بوجه عام، بغض النظر عن أغراضها الفنية، تجد ما يبررها - من ناحية - في الحاجة إلى الاحتماء من سوء الأحوال الجوية، لأن الطبيعة لم تزود الإنسان بشيء في هذا الشأن كما فعلت بالنسبة إلى الحيوان، إذ هي زودت الحيوان بالجلود، والريش، والوبر، والصوف، والأصداف، الخ، بينما تركت للإنسان أن يتولى هو بنفسه مهمة حماية نفسه بنفسه. ومن ناحية أخرى فإن عاطفة الحياة تدفع الإنسان إلى تنطية جسمه بملابس إن الحياة، إذا نظر إليه نظرة عامة جداً، هو رد فعل ضد شيء يجب لا يوجد. والإنسان، وهو على وعي بمصيره السامي، وهو أن يكون روحًا، ينبغي عليه أن يرى في كل ما يتسبب إلى الحيوانية شيئاً لا يتنق مع هذا المصير السامي، وهذا يصدق خصوصاً على أجزاء الجسم المكلفة بوظائف حيوانية أو لا تتعلق إلا بالخارج، مثل: الجذع، الصدر، الظهر، الأنفخاذ. فلما كانت هذه الأجزاء أجنبية عن كل التحديات والتغيرات الروحية المباشرة، فإن من الواجب ستراها، وإنما لمحبت الباطن وصرف الانتباه عما هو روحي. ولهذا السبب فإننا نجد أن كل الشعوب، منذ اليوم الذي بدأوا فيه التفكير والتأمل، قد أحستوا بدرجات متفاوتة في الوضوح بما سموه بالحياة وبالحاجة إلى الملابس. وتولد هذا الشعور موصوف في صورة مجازية في سفر التكوير، في قصة آدم وحواء. إن آدم وحواء، قبل أن يأكلان من ثمرة شجرة العلم، كانوا يسيران عاريين وبكل براءة وسذاجة، في حدائق الجنة؛ فلما تبه الوعي فيهما أدركاهما أحدهما عاريان وخجلا من عريهما. ونحن نجد هذا الشعور عند الشعوب الآسيوية الأخرى. فإن هيرودوت (المقالة الأولى، فصل ١٠) وهو يحكى كيف وصل جييس إلى تولي العرش، يروي أنه عند أهل لوديا بل وعند سائر البربرة، كان من العار أن يكون الإنسان عارياً، ويسوق دليلاً على ذلك قصة زوجة الملك كندول في لوديا فيقول إن كندول قدم زوجته عارية تماماً إلى جييس، حارسه المقرب إليه، من أجل أن

يثبت أنها أجمل امرأة في العالم. فشعرت - ولم تكن قد أخبرت من قبل - بخجل شديد حينما رأت جيسوس - الذي كان مختبئاً في الغرفة - يدخل من الباب. وثارت ثائرتها، وفي الغداة استدعت جيسوس وقالت له: لما كان الملك قد سمح لجيسوس أن يرى ما لا ينبغي له أن يراه، فإنه لم يبق على جيسوس إلا أن يقتل الملك كي يملكتها هي ويملك المملكة - أو أن يموت. فاختار جيسوس الأمر الأول، وقتل الملك وارتقى على العرش وتزوج زوجة كندول.

وعلى العكس من ذلك نجد أن المصريين كانوا يصنعون تماثيلهم في الغالب الأعم عراة؛ وتماثيل الرجال لم تكن تغطي غالباً إلا بميدعة، بينما تماثيل النساء كانت تحمل حول الساقان لفقة *ourlet* لا تكاد تُرى. لكنهم لم يفعلوا ذلك عن نقص في الحياة، ولا عن ولع بجمال الأشكال العضوية. لأنه، بسبب وجهة نظرهم الرمزية، كان المهم عندهم في المقام الأول ليس الحصول على شكل فيه تتجلّى الروح، بل الإشارة فقط إلى المعنى، والطبيعة، وتمثيل ما كان ينبغي على الشكل أن يشيره في الواقع؛ ولهذا تركوا التمثال على حالته الطبيعية وحاکوها بأمانة، دون أن يحسبوا حساباً لتطابقه مع الروح.

عند اليونانيين نجد تماثيل عارية كما نجد تماثيل مكسوة. وعنوا باللباس في الحياة اليومية بقدر ما تغنو بالمصارعة وهم عراة. وكان أهل أسبرطة خصوصاً هم أول من بدأوا صراع الرياضيين وهم عراة، ولم يكن ذلك عن حب للجمال، بل عن عدم اكتراث لما هو رقيق وروحي في عاطفة الحياة. والشعور بالفردانية الشخصية وحب الأشكال الجميلة والحررة، اللذان كانا الملامح السائدة في الخلق القومي اليونياني كان لا بد أن تدفعا الفنانين اليونانيين إلى تمثيل ما هو إنساني فيما فيه من مباشر، والجسماني من حيث هو صنعة إنسانية تسري فيها الروحانية، وتقدير الشكل الإنساني فوق كل شيء بوصفه أجمل الأشكال وأكبرها حرية. فلم يكن بداع عدم الاكتراث لما هو روحي، بل بداع عدم الاكتراث للجانب الجسماني الخالص للشهوات أنهم نبذوا الحياة الذي ينصرف عن الجانب الجسماني الخالص للإنسان؛ وإذا كان عدد كبير من تماثيلهم عارية، فذلك لأنهم أرادوها كذلك.

لكن هذا الخلط من كل ثوب لم يكن في وسعه أن يؤكّد نفسه كمطلوب مطلقاً. ذلك أنه من المؤكد أن التعبير الروحي يتتركز في الوجه، وأوضاع الجسم، وفي حركة المجموع، وفي بوادر الذراع والأيدي، وفي وضع الساقان - لأن هذه

الأعضاء - ونشاطها موجه إلى الباطن، هي التي بمواضعها وحركاتها تفيد أكثر من غيرها في التعبير الخارجي عما هو روحي. أما سائر الأعضاء فإنها، على العكس من ذلك، لا تعمل إلا في خدمة جمال جسدي خالص لا يختلف من فرد إلى آخر إلا بالقوة الجسمانية مندرجة نحو المواصلات، كما أنها تختلف بحسب السن، والذكورة والأنوثة، الخ. ولذلك فإنه من ناحية الجمال نفسه فإن هذه الأعضاء لا تقوم بأي دور مهم في التعبير عما هو روحي تحت مظهر الشكل المعماري؛ وحينما يتعلق الأمر خصوصاً بتمثيل المضمون الروحي للإنسان فلا أهمية لمراعاة المواصلات الأخلاقية السارية بين الناس، بستر أجزاء الجسم التي لا ارتباط لها بما هو روحي. إن الثياب تسهم في تحقيق الهدف الذي يسعى إليه الفن المثالي، وهو إخفاء كل التفاصيل الصغيرة في الجسم التي لا علاقة لها إلا بالحياة الحيوانية: من شعر، وتجاعيد في الجلد، الخ من أجل عدم إبراز إلا الجانب الروحي للشكل في تخطيطاته الحية حقاً. إن الملابس تغطي الأعضاء التي ليست ضرورية إلا للمحافظة على الحياة، وعلى الهضم، لكنها لا تسهم بشيء في التعبير عما هو روحي. فلا يمكننا إذن أن نؤكّد، دونما تحفظ، أن عراء التماثيل يكشف دائماً عن معنى للجمال أسمى، وعن حرية وصيحة أخلاقية أعظم. ومن هذه الناحية أيضاً كان اليونانيون مسترشدين بشعور أكبر بما هو روحي.

والمادة الرئيسية للتماثيل العارية هي: أطفال مثل «الحب»، في مظهرهم الجسماني سذاجة وتلقائية، وحالهم الروحي إنما يقوم في هذه السذاجة الخالية من الأحكام السابقة - وشباب، وألهة شبان، وألهة أبطال، وأبطال، مثل برسيوس، وهرقل، وتسيوس، وياسون، وفيهم الشجاعة البدنية واستعمال الجسم وإعداده من أجل الأعمال التي تتطلب قوة ومقاومة جسمانيتين - ومصارعون يشتركون في الألعاب القومية، وأهم صفاتهم ليست مضمون الفعل والروح أو الفردانية، بل فقط الجانب الجسماني من الفعل، والقرة، والمرونة، والجمال وحرية تحريك العضلات - وكذلك الفرونات والساتورات^(١)؛ وكاهنات باخوس (إله الخمر) وهن

(١) الفرونات *faunes*: ألهة زراعية أسطورية، على شكل الإله *Pan*. وكانت تمثل بجسام كثيرة الشعر، وأذان طويلة حادة، وقرون، وأرجل ماعز - أما الساتورات *Satures* فهي ألهة الأرض، وأجسامها كجسم الإنسان، ولها قرون وأرجل ماعز؛ ويمثلون غالباً وهو يعزفون على الناي ويطاردون الحوريات.

في هذيان الرقص؛ وأفروديت (إلهة الجمال = فينوس عند الرومان) من حيث أن فيها جاذبية نسوية حسية خالصة - تلك هي الشخصيات التي مثلها النحت اليوناني وهي عارية لكن النحاتين اليونانيين كانوا يستخدمون الملابس في كل مرة أردوا فيها إبراز معنى اسمى، والجد الباطن لما هو روحي. تأكيداً لما ي قوله فنكلمن كان تمثال واحد من عشرة تماثيل لنساء هو الذي لم يكن مغطى بملابس. ومن بين الآلهات كانت خصوصاً: بلاس، ويونون Junon وفستا Vesta، وديانا، وسيرس Céres وربات الفنون Muses هن اللواتي كن يمثلن مرتديات لملابس. ومن بين الآلهة تلك كانت حالة جوبير Jupiter وباخوس ذي اللحية، الخ.

ويلوح أن الثوب الأكثر لياقة بالتمثال هو ذلك الذي يستر بأقل درجة ممكنة شكل الأعضاء وحركاتها، كما هي الحال في الثياب الحديثة التي هي مصبوبة على قالب الجسم («محزقة» بلغة الخياطين في مصر). فالأكمام الضيقة والبنطلونات تنطبق على الأذرع والسيقان بحيث يجعلها مرئية تماماً دون أن تضيق المشي ولا الحركات. أما الملابس الفضفاضة والطويلة والساروايل المنتفخة عند الشرقيين فهي، على العكس من ذلك، لا تتفق مع حدة نشاطنا وحياتنا المشغولة باعمال. إنها لا تناسب إلا أقواماً مثل الترك، يقضون النهار في الجلوس ساقاً على ساق أو يمشون ببطء وجداً بالغ.

لكن من الحق أيضاً أن طريقتنا في اللباس طريقة خالية تماماً من الفن؛ ولكي يقنع المرء بهذا ما عليه إلا أن يلقي نظرة على التماثيل واللوحات الحديثة. وما تبرزه ملابسنا الحديثة ليس الخطوط الحرة الحية للجسم في مرونته ونمرتها الدقيق، بل تلك الخطوط المحبوسة داخل أكياس ذوات ثباتاً متجمدة.

والطريقة الفنية لمعالجة الملابس تقوم في معالجتها على أنها عمل معماري. والعمل المعماري لا يشكل إلا وسطاً يمكن فيه التحرك بحرية.

الفن الرومنتيكي^(١)

١ - مبدأ الفن الرومنتيكي

عند بداية الفن كان الخيال يسعى إلى السمو فوق الطبيعة وبلغ الروحانية. بيد أن هذا السعي ما هو في أول الأمر إلا محاولة عاجزة. ذلك أن الروح لم تستطع أن تزود الفن بما يكون الأساس الحقيقي لمبدعاته، فكان محظوماً عليه أن يقتصر على تزويد القوى الطبيعية بشكل خارجي أو أن يقدم تجريدات معنوية خالية من الشخصية وذلك كان هو الطابع الأساسي للفن في هذه المرحلة الأولى.

أما في المرحلة التالية، مرحلة الفن الكلاسيكي - فقد كان الأمر على العكس تماماً، فهنا على الرغم من أن الروح ملزمة بالصراع أيضاً ضد العناصر التي تنتمي إلى الطبيعة، وتحطيمها من أجل التحرر من قيودها، والتطور بحرية، فإنها - أعني الروح - هي التي صارت الأساس في التمثيل، ولم يستمد من الطبيعة إلا الشكل الجسمني المحسوس. على أن هذا الشكل نفسه لم يبق، كما في المرحلة الأولى، سطحياً، وغير محدد ولا تنفذ منه الروح، بل على العكس بلغ الفن أعلى درجة من الكمال، حينما تحقق هذا التوافق السعيد بين الشكل وال فكرة، وحينما نفذت الروح في التجلي الحسي، وانصبت المثالية على الطبيعة، وجعلت منها صورة أمينة عن نفسها. وهكذا كان الفن الكلاسيكي تمثيلاً كاملاً للممثل الأعلى، وملكتو الجمال. ولم يشاهد أجمل منه، ولن يشاهد عوضاً ..

(١) يستعمل هيجيل هذا اللفظ بمعنى خاص كما سترى هنا - يختلف تماماً عن المعنى المعتمد في كتب الأدب وتاريخ الأدب. ولهذا يجب على القارئ أن ينسى تماماً هذا المعنى.

ومع ذلك فإنه يوجد شيءً أسمى من التجلي الجميل للروح على شكل محسوس صنته الروح نفسها. ذلك لأن هذا الاتحاد الذي يتم في ميدان الواقع الجسدي بإعطائه وجوداً ملائماً للروح، ينافي بهذا نفسه المفهوم الحقيقي للروح. فكان على الروح إذن أن تترك هذا التوافق مع العالم الجسدي ابتعاء الانسحاب إلى داخل نفسها والعنور على انسجامها الحق في حضن الطبيعة الألية. ولذا فإن هذه الوحيدة الجميلة تحطمته وتركت عنصريها (الذاتي في ذاته، والمظهر الخارجي) ينفصلان الواحد عن الآخر ابتعاءً أن تستطيع الروح أن تبلغ - عن طريق هذا الانفصال - تصالحاً أعمق وأكثر مناسبة مع الطبيعة. إن ماهية الروح تقوم في التطابق مع ذاتها وفي وحدة فكرتها وتحقيقها. إنها لا تستطيع إذن أن تجد حقيقة لائق بها إلا في عالمها الخاص، أعني في العالم الروحي للعاطفة والنفس، وبالجملة: في الباطن. وبهذا تصل إلى الشعور بأن لها في ذاتها موضوعها وجودها بوصفها روحًا، والاستمتاع بطبيعتها اللامتناهية وبحرتها.

هذا التطور للروح، الذي يسمو هكذا إلى ذاته، ويجد في ذاته ما بحث عنه من قبل في العالم المحسوس، أعني الروح التي تشعر بنفسها وتعرف نفسها في هذا الانسجام الباطن مع نفسها - يكون المبدأ الأساسي للفن الرومانتيكي.

ويرتبط بهذا المبدأ ارتباطاً ضرورياً مبدأ آخر يقول إن الجمال بالشكل الأكثر انطباقاً على المضمون الذي يعبر عنه لا يكون الغرض الأسمى والغاية النهائية للفن الرومانتيكي. ذلك لأنه في المرحلة الرومانتيكية تعلم الروح أن حقيقتها لا تقوم في الاستغراف فيما هو جسماني، بل الأمر على العكس: الروح لا تعي حقيقتها إلا بالانسحاب من الخارج من أجل الدخول في باطن نفسها، والزهد في العالم الخارجي لا تجد فيه العناصر الوجود الملائم. وهكذا يتحول الجمال من جمال جسدي إلى جمال روحي خالص، جمال الباطن بما هو كذلك، جمال الذاتية اللامتناهية والروحية في ذاتها.

لكن الروح، من أجل أن تستقر في اللامتناهي، ينبغي عليها أن تسمو فوق الشخصية الشكلية المتناهية، وأن تصبو إلى المطلق، وبعبارة أخرى ينبغي أن يمثل ما هو روحي على أنه يسري فيه ما هو جوهرى. وهذا الجوهرى، والحق، ينبغي ألا يتصور على أنه مجرد أمر وراء ما هو إنساني، لأن هذا لا يتضمن إلا القضاء على التشبيه بالإنسان عند اليونان؛ بل الإنسان، من حيث هو ذاتية حقيقة. هو

الذي يجب أن يعتبر أنه هو المبدأ، وهكذا نصل إلى تشيهي أكمل بالإنسان وأسمى.

٢ - العناصر الأساسية في مضمون وشكل الفن الرومتيكي

إن المضمون الحقيقي للفن الرومتيكي يقوم في الباطن المطلق؛ وشكله يقوم في الذاتية الروحية، في الشعور بالاستقلال الذاتي وبالحرية. وهذا اللامتناهي وهذا الكلي في ذاته ولذاته يتضمنان موقفاً سلبياً مطلقاً تجاه صفاتنا الجزئية، واتفاقاً خالصاً مع الذات التي تنكر كل اتفاقيات وكل عمليات الطبيعة، من فناء وزوال، وظهور من جديد؛ كما تنكر كل حد للحياة الروحية؛ ومن شأن هذا ردة كل الآلهة الجزئية إلى هوية محضة متألفة مع الذاتية الروحية. وقد نتاج عن ذلك مدفن جامع للآلهة المعزولين عن عروشهم، وقد دمرتهم نار الذاتية؛ وبدلاً من الشرك بالآلهة، في الفنون التجسيمية، لم يعد الفن يعرف إلا الله الواحد الأحد، والروح الواحدة ذات الاستقلال المطلق والتي تريده نفسها وتعرف ذاتها على نحو مطلق، فصارت في اتحاد كامل وحزن مع ذاتها، بدلاً من التحلل إلى كثير من الطبع والوظائف الجزئية التي لا تجمعها إلا رابطة ضرورة غامضة.

لكن الذاتية، بما هي كذلك، تنقل من الفن ولا تكون إلا من ميدان الفكر، إذا لم تنفذ في الواقع الخارجي، فيما تعود بعد ذلك فتنطوي على نفسها. بفضل هذا المرور بالواقع وهذا الاتصال المباشر والأليف مع الواقع، فإن المطلق - بدلاً من أن يظهر على شكل إله كل فعله ينحصر في الحط من الطبيعة ومن الوجود الإنساني دون أن ينجلي فيهما كذاتية حقيقة وإلهية حقاً - يتجلى كمطلق حقيقي ويصير ميسوراً للإدراك والتمثيل الفني.

لكن وجود الله ليس واقعة طبيعية محسوسة بما هي ذلك، بل هو واقعة تتجاوز المحسوس؛ إن المحسوس وقد صار ذاتية روحية تكتسب من هذا التجليلي اليقين بحقيقة الواقعية من حيث هي مطلق، بدلاً من أن تفقد في تجليلها الخارجي طابعها المطلق. إن الله، في حقيقته، ليس إذن مجرد مثل أعلى ولده الخيال، بل هو يتدخل في الواقع الخارجي المكون من صدف وعوارض، دون أن يتوقف عن أن يكونه، ويعرف أنه، في هذه الحقيقة الواقعية، الجوهر الإلهي الذي يبقى لا متناهياً في ذاته والذي هو ينبوع هذا اللامتناهي. وهكذا فإن الشخص الواقع قد صار تجلياً لـله؛ وبهذا اكتسب الفن الحق في استخدام الشكل الإنساني الخارجي

للتعبير عن المطلق، وإن كانت المهمة الجديدة تقوم - لا في جعل كل الباطن يسري في الخارجي الجسماني وجعل هذا الأخير يمتضي الأول، بل على العكس، هذه المهمة الجديدة التي للفن تقوم في المحافظة على استقلال الباطن وجعل الشعور الروحي بالله مدركاً في الشخص والعناصر المختلفة التي فيها يتآلف شمول هذه النظرة في العالم، من حيث هو شمول للحق تبدو حينئذ كتجليات إنسانية لا شأن لها بالمراحل السابقة (الرمزية والكلاسيكية) التي كان منها الشكل والمضمون يمثلان إما بموضوعات طبيعية - مثل الشمس والسماء، والنجموم، الخ - وإما، كما هي الحال عند اليونان، بالآلهة باهرة الجمال، وأبطال ومقامرات وأفعال تتعلق بالواجبات التي تفرضها الأخلاق المتعلقة بالأسرة والتي تفرضها الحياة السياسية؛ وإنما الشخص المفرد، الواقعي، الذي تسري فيه حياة باطنية هو الذي يكتسب قيمة لا نهاية، بوصفه المركز الوحيد الذي يعتمل فيه وتشع منه اللحظات الخالدة للحقيقة المطلقة التي لا تتحقق إلا بوصفها روحًا.

ولو قارنا الفن الرومانتيكي - بالمعنى الذي أتينا على ذكره - بالفن الكلاسيكي كما يتمثل خصوصاً في النحت اليونياني، فإننا نجد أن الأشكال التجسيمية للألهة عند اليونان لا تعبّر عن حركات الروح وفعاليتها وقد تخلت عن دائرة التمثيل الخارجي من أجل الدخول في داخل ذاتها ابتعاد العودة إلى وجودها الذاتي الباطن. صحيح أن المتغير والغرضي في الشخصية قد اخترز إلى أقل درجة في تماثيل الآلهة؛ لكن ما يعزّزها هو الذاتية القائمة بذاتها التي تعرف ذاتها وتريد ذاتها. ومن حيث الظاهر، فإن هذا النقص يتجلّى في أنه يعزّز التمايز نور النّظرة التي بها تعبّر النفس عن نفسها ببساطة. إن أنجح الأعمال في النحت اليونياني الجميل أصابها هذا النقص، بمعنى أن باطنها لا يشفّ بما هو كذلك، وفي تلك الحالة من التركيز الروحي التي تقدر العين وجودها على الكشف عنه. إن نور النفس هذا - بدلاً من أن يشع من التمايز - ينتمي إلى المشاهد الذي لا يجد النفس نفسها في حضرة النفس، ولا العين أنها في حضرة عين. أما الله في الفن الرومانتيكي فهو إله يرى، ويعرف أنه إله، ويملك ذاتية باطنية، إنه إله ذاتيته منفتحة وتنجلي ل nefous المؤمنين.

وحقيقة الذاتية المطلقة يمكن أن تتجلى، من حيث الشكل والمضمون، على أنواع ثلاثة:

أ - وذلك بأن يمثل الشخص الإنساني على نحو يجعله يدرك مباشرة أنه يشارك فيما هو إلهي. فلا يمثل الإنسان فقط على أنه إنسان، ذو طابع إنساني محض ووجدانات محدودة وغايات عارضة وعلى وعي فقط بالله، وإنما يمثل على أنه هو الله نفسه الواحد الكلي الذي حياته وألامه، وميلاده، وموته وبعثه تكشف حتى للوعي المتناهي عما هو شمولي أبدي وعن اللامتناهي بحسب الحقيقة. والفن الرومنتيكي يمثل هذا المضمون في سيرة حياة يسوع المسيح، وأمه، وحواريه، وكذلك في قصة حياة كل الذين يعملون بوحي من الروح المقدس والذين هم مملوئون بروحانيتها. ومن حيث أن الله، من حيث أنه الكلي، هو الذي يتجلى في الحياة الإنسانية فإن الحقيقة التي يبدي عنها هذا الكشف ليست مقصورة على الوجود العيني، الفردي، المباشر ليسوع المسيح، بل هي تمتد لتشمل الإنسانية كلها التي فيها روح الله تكشف عن حضرتها وتظل متفقة مع ذاتها. وهذا الامتداد بالعيان الذاتي وبالوجود في ذاته ولذاته للروح يساوي السلام ومصالحة الروح مع نفسها في موضوعيتها؛ وميلاد عالم إلهي وملكتوت الله الذي فيه ما هو إلهي ينفرد بهذه المصالحة والهوية الكاملة مع ذاتها.

ب - لكن إذا كانت هذه الهوية؛ من حيث هي حرية روحية ولا نهاية، سببها وجودها في ماهية المطلق، فإن المصالحة الناتجة عنها ليست واقعة موجودة من قبل في الواقع الدنيوي، الطبيعي والروحي، بل تتم - على العكس من ذلك، بفضل صعود الروح التي تصاعد نحو حقيقتها، متخالصة من تناهي وجودها العيني . ولكي تصل إلى ذلك ولكي تحقق شمولها وتطفر بحريتها، لا بد للروح أن تبدأ بالانفصال عن ذاتها وأن تعارض - بتناهيتها - اللامتناهي في ذاته. فبفضل هذا الانفصال عن ذاتها و كنتيجة له تصير الروح قادرة على تحطيم القيد التي تربطها بهذا الوجود، ابتعاء التفوذ في ملكتوت الحقيقة والسعادة.

ج - والمظهر الثالث لهذا العالم المطلق الذي للروح يتمثل في الإنسان بقدر ما يكون محبوساً في حدود ما هو إنساني ، بدلاً من أن يكون تجلياً للمطلق ولما هو إلهي وأن ينجز عملية الصعود نحو الله والتصالح معه . وحيثند يكون المضمون مكوناً من المتناهي بما هو كذلك ، سواء انطبق هذا المتناهي على الغايات الروحية ، والمصالح الدنيوية ، والوجدانات ، والتصادمات ، والألام والمسرات ، والأمال أو على الطبيعة بكل ثروتها من الفواهر الجزئية . ومع ذلك فإن ثمت طريقين لتصور

هذا المضمون. من ناحية، تستطيع الروح أن تنتصر في هذا الميدان كما لو كانت في مجالها الشرعي، القادر على أن يزودها بكل أنواع المتع التي تنشدها؛ ومن ناحية أخرى فإن هذا المضمون نفسه يمكن أن ينحط إلى مستوى ما هو عرضي، دون أن يستطيع التطلع إلى أي استقلال.

٣ - كيف يعالج الفن الرومتيكي مضمونه

أ - إن العنصر الإلهي في الفن الرومتيكي يختزل إلى أقل حد: فالطبيعة قد حدد طابعها الإلهي؛ والجو، والجبال والأودية، والسيول. والينابيع، والزمان، والليل، وكذلك كل العمليات العامة للطبيعة، فقدت قيمتها من حيث هي وسائل لتمثيل المطلق وأجزاء مكونه للمطلق. والتكتونيات الطبيعية لم تعد تعاني تكبراً رمزاً؛ وأشكالها وتجلياتها لم تعد تُعَد قادرة على التعبير عن ملامح الألوهية. وكل المشاكل الكبرى، ذات العلاقة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره، وبغایات الطبيعة، وكل المحاولات لحل هذه المشاكل بمساعدة التمثيلات التجسیمية قد فقدت سبب وجودها ابتداء من اللحظة التي فيها تجلی الله في الروح، حتى في المجال الروحي فإن العالم الحي المتعدد الألوان، بخواصه وأفعاله وأحداثه ذوات الملامح الكلاسيكية - قد وجّهه كل أشعته نحو البؤرة الوحيدة للمطلق بتاريخه الدائم وبخلاصه. وهكذا تركز كل المضمون وانحصر في باطن الروح، في العاطفة، في الامثال، في النفس التي تصبو إلى الاتحاد بالحق، وتسعى إلى الإهابة بما هو إلهي في الذات الإنسانية الفردية. والغايات والمساعي التي تحققها الروح في هذا العالم لا تتناسب بعد إلى هذا العالم، بل صارت مهمتها الوحيدة أو الجوهرية هي الصراع الباطن في الإنسان ضد ذاته، ابتلاء التصالح مع الله، ومن أجل تحقيق الشخصية وتمثيلها في وجهها الإلهي. والبطولة التي ينطوي عليها هذا الصراع ليست بطولة تعطي لنفسها القوانين، وتفرض نظاماً وتشريع وتحول مواقف، بل هي بطولة الإذعان والخضوع، التي تجد نفسها أمام موقف موجودة من قبل وجاهزة عتيدة، وما عليها إلا أن تنظم ما هو زمانى، وأن تطبق على العالم الفاني والزمانى الأوامر والوصايا الصادرة عن سلطة عليا توجد في ذاتها ولذاتها.

لكن في الوقت الذي فيه تركز المضمون في بؤرة النفس الذاتية، وصارت العملية كلها تجري في أعماق الإنسان، فإن دائرة المضمون اتسعت اتساعاً جديداً اتخذ هذه المرة مدى لا نهاية. لقد تفتح إلى أشكال لا حصر لها. وعلى الرغم

من أن هذا التاريخ الموضوعي، تاريخ الفداء والخلاص، يكون الجانب الجوهرى في النفس، فإن الإنسان يخترقه في كل اتجاه، إما من أجل إبراز بعض جوانبه، وإما من أجل إضافة هذه الملامح الإنسانية أو تلك، وهو أيضاً قادر على أن يجعل نفسه في هوية مع الطبيعة، يجعل منها الوسط والساحة للروح ويستغلها للهدف الكبير والوحيد. ويتوج عن هذا إغناه لانهائي للروح، بفضله يستطيع أن يتکيف مع الظروف والمواقف العديدة المتنوعة. وحينما يخرج الإنسان من دائرة المطلق هذه ابتعاء الاختلاط مع أمور الدنيا فإنه يجد نفسه أمام مصالح وغيابات هي من التعدد والاشتباك بالعواطف بقدر ما اكتسبت الروح من عمق وعظمة، وهذا يسمح لها بأن تواجه، في تفتحها، مصادمات وتمزقات وهجمات من الوجادات المتعددة إلى غير نهاية، وأن تعاني كل درجات الاستمتعان. إنه الكلى في ذاته، كما يتجلى للشعور الإنساني، هو الذي يكون المضمون الباطن للفن الرومانتيكي، الذي يجد هكذا مادة لا تنفذ في الإنسانية بأسرها وفي مجموع تطورها.

ب - لكن الفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون من حيث هو فن، كما يفعل ذلك الفن الرمزي إلى حد كبير، والفن الكلاسيكي خصوصاً بواسطة آلهته المثالية. ذلك أن الفن الرومانتيكي، إذا أعطي مضمون الحقيقة شكلاً فتياً، فيجب ألا ننسى أن هذا المضمون كان موجوداً من قبل في المجال الفني، وفي الامتنال وفي العاطفة. والدين، بوصفه شعوراً (أو: وعيًا) عاماً بالحقيقة، يكون الافتراض الجوهرى للفن الرومانتيكي. وتجلياته الخارجية والمحسوسة تتجلى للشعور الحقيقى على شكل أحداث ووقائع مبنية ذات مدلول مباشر. ذلك أنه لما كان مضمون الكشف المتجلى للروح ليس شيئاً آخر غير الطبيعة المطلقة والأزلية للروح وهي تفصل عن الأمور الطبيعية بما هي كذلك وتحظى من قدرها، فإنه يتوج عن ذلك أن الظواهر التي يتالف منها العالم الخارجي لا يمكن أن تكون إلا ظواهر عالم عَرَضي انسحب من «المطلق» كيما يتركز فيما هو روحي وباطن ويصير حقيقة في ذاتها ولذاتها. وهكذا يصير ما هو خارجي عنصراً يستوي فيه الأمر ولا يكترث له؛ والروح لا تعزو إليه أية ثقة، ولا تتوقف عنده. ويعقد ما تقلل من قيمة شكل الواقع الخارجي، فإنها تقلل من العثور فيه على ما يرضيها وعلى الاقتراب منه وعلى التصالح وإياه.

ج - ولهذا فإن الفن الرومانتيكي، في تمثيله للظواهر الخارجية، لا يتجاوز

حدود الواقع العادي المبتذل، ولا يخشى من اقتناء العالم الواقعي بكل عيوبه؛ وكل نفائصه. إننا لسنا ها هنا أمام الجمال المثالي الذي استطاع أن يرتفع بمنظرات من يتأمله إلى ما فوق الزمان وأن يعطي وهم الخالد في الأزلية الذي لا يفنى، كما استطاع أن يدرك جمال الوجود من خلال تجلياته العكارة والمشوهة. إن الفن الرومانتيكي لا يطمح إلى تمثيل الحياة في حالة الهدوء اللامتناهي، ولا إلى تمثيل النفس في الخارج بتجمسيدها في جسم، وليس غرضه هو الحياة بما هي حياة ومطابقة تماماً لمفهومها - بل هو على العكس من ذلك يسعى إلى ذروة الجمال هذه، ويجعل الباطن يشارك في كل ما هو عَرَضي في التشكيلات الخارجية، ويفسح مكاناً لا محدوداً للملامح التي تميز نقيس الجمال.

نحن إذن في الفن الرومانتيكي أمام عالمين: عالم روحي، كامل في ذاته، لنفس مطمئنة متصالحة مع ذاتها، عالم التكرار الخططي للميلاد والزوال وعودة الظهور المؤدي إلى الانطواء على الذات وإلى الحياة الحقة لفونقنس^(١) الروح - هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هناك العالم الخارجي بما هو كذلك الذي يصيير حقيقة تجريبية تماماً، بفضل تراخي الروابط التي تربطه بالروح، عالم خارجي لا أهمية له بالنسبة إلى النفس. وفي الفن الكلاسيكي كانت الروح تسود الظواهر التجريبية وتتفقد فيها من أولها إلى آخرها، لأنها تستمد من الروح حقيقتها. أما منذ الآن فصاعداً - أي في الفن الرومانتيكي - فإن الباطن لا يحفل بطريقة تمثيل العالم الخارجي، لأن ما هو مباشر غير جدير باهتمام النفس، ولا يسهم في سعادتها. والخارج يتوقف عن أن يكون قادراً على التعبير عن الباطن؛ وإذا ما التجيء إليه لهذا الغرض فإنه توكل إليه مهمة بيان أن العالم الخارجي لا يمكن أن يكون مصدراً للرضا والإلحاح في أهمية الاهتمام بالباطن، وبالنفس، بعالم العواطف. والفن الرومانتيكي، بسيطرته على هذا النحو، يترك للعالم الخارجي كل حرية، دون أن يفرض عليه أقل قسر، دون أن يخضعه لأي اختبار دون أن يستبعد من تمثيلاته الموضوعات المعتادة، مثل الأزهار، والأشجار، بل والأشياء المبتذلة مثل الأدوات المتنزية وكل العجائب العَرَضي في الطبيعة.

(١) الفونقنس Phénix: طائر خرافي يقال إنه يحرق نفسه بنفسه ومن رماده يتولد من جديد. وهيحل يشبه الروح بهذا الطائر.

والخلاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين المضمون والشكل في الفن الرومتيكي هي أنه حينما تجلّى بحسب وجهه الصحيح، فإن النبرة الأساسية في الفن الرومتيكي - بسبب الكلية التي ترفع فيه إلى أعلى درجة ولكون النفس كما تعبّر عن نفسها فيه لا تتوقف عن التفتيش في أعمق عما يراه - يقول: إن هذه النبرة هي ذات طبيعة موسيقية، ومن حيث المضمون الدقيق للتمثيل هي غنائية. ذلك أن الغنائية تكون السمة الأولية والجوهرية للفن الرومتيكي؛ ونحن نجدها في الأعمال الفنية التجسيمية وتحيطها، كالهالة، بضباب منبعث من النفس، لأنه في كل متجاجات هذا الفن لا تتوجه الروح إلا إلى النفس وإلى الروح.

وبطبيعة لهذا التعريف العام للفن الرومتيكي، فإن البحث فيه ينقسم إلى ثلاثة

فصوص:

أ - المجال الديني للفن الرومتيكي؛

ب - الفروسيّة؛

ج - الاستقلال الصوري للخصائص الفردية.

والفصل الأول يتناول أولاً: فداء البشر بواسطة يسوع المسيح، وتجلّيات الروح المطلقة بواسطة الله ذاته منظوراً إليه بشكله الإنساني، بوصفه ذا وجود فعلي في العالم المتناهي وفي ظروف عينية، مستغلاً هذا الوجود كما يكشف للناس وللعالم هذا المطلق.

ويبحث ثانياً: في الحب في شكله الوضعي، الذي هو شكل عاطفة الاتحاد والمصالحة بين ما هو إنساني وما هو إلهي: العائلة المقدسة، حب مريم بوصفها أم يسوع، وحب المسيح، وحب حواريه.

ومبحث الثالث يتناول الطائفة أو الجماعة المسيحية. وفيه يبين هيجل أن روح الله حاضرة بين الناس نتيجة لاعتناق الناس للعقيدة ونتيجة للقضاء على الجانب الطبيعي والمتناهي في الناس، ثم يبحث في عودة الإنسانية إلى الله، والتوبة والاستشهاد، بوصفها العوامل الرئيسية في هذه العودة، وفي اتحاد الإنسان بالله.

وواضح من هذا البيان لمضمون هذه المباحث الثلاثة أن هيجل يخوض هنا في أمور دينية بحث، ضئيلة العلاقة بفلسفة الفن. ولهذا أضررنا صفحًا عن تلخيص ما قاله في هذه المباحث الثلاثة، التي يتكون منها الفصل الخاص بالمجال الديني للفن الرومتيكي.

الفروسيّة

والفصل الثاني يتناول الفروسيّة. وعند هيجل أن الفروسيّة، بمفهومها الذي كان موجوداً في العصور الوسطى الأوروبيّة، تقوم على ثلاثة مفهومات: الحب، والشرف، والإخلاص. وهذه المعانٍ تكون المرحلة الضروريّة للانتقال من مبدأ الحياة الباطنة الدينيّة إلى الحياة في الدنيا حيث يجد الفن الرومتيكي إمكانيات لإبداع مستقل، وينابيع جمال أكثر تحرراً. ولما كان الإنسان هنا يستمد مواده من صدره هو، ومن العالم الإنساني الخالص فمن الممكن أن نستنتج أن الفن الرومتيكي يوجد في نفس المجال الذي يوجد فيه الفن الكلاسيكي. فقد ذكرنا أن الفن الكلاسيكي موضوعه هو المثل الأعلى للإنسانية الحقة موضوعياً، الحقة في ذاتها. ومضمون الفن الكلاسيكي هو ذو طبيعة جوهريّة، وينطوي على «پاثوس» أخلاقي (أو: معنوي). ففي قصائد هوميروس، وفي مأسى سوفقليس وسخولوس يدور الأمر حول المصالح العينية والتعبير الدقيق جداً عن العواطف المرتبطة بها. لكن ينبغي أن نلاحظ الفارق بين الفن الكلاسيكي والفن الرومتيكي. ذلك أن الشعر الرومتيكي حين يعني بشؤون هذا العالم، وليس فقط بالتاريخ المقدس، يضفي على أبطاله فضائل وينسب إليهم غaiات تختلف تماماً عن فضائل وغايات الأبطال اليونانيين. ذلك أن الأخلاق اليونانية هي أخلاق إنسانية واعية بذاتها، فخور بحاضرها؛ وإرادتها لتصير وفقاً لمضمون محدد، وفي وسط محدد، فيه حرية المشاركون فيه خاضعة لشروط تعد مطلقة. إنها شروط تنظم العلاقات بين الآباء والأبناء، وبين الزوج والزوجة، وبين مواطنٍ مدينة أو دولة بعينها. وهذه الشروط لا تتفق مع الحياة الباطنة للنفس المتدينة التي تسعى - على عكس ذلك - إلى تدمير الجانب الطبيعي في الإنسان وتمجد الفضائل التقىضة لتلك التي مجدها يونان: إن الأخلاق المسيحيّة تمجد التواضع، والتخلي عن الحرية وعن الثقة في النفس إن الفضائل التي تدعى إليها التقوى المسيحيّة، بتشددها التجريدي، تقتل كل ما هو دنيوي ولا ترى حرية الإنسان إلا في إنكار كل ما فيه مما هو إنساني.

ولهذا كانت المفهومات الأخلاقية عند المسيحية على نقيض نفس المفهومات عند اليونان. فالبطولة عند اليونان تقوم على الاستقلال بالذات وعلى الحرية الفردية؛ أما في المسيحية فالبطولة تنجمي في مظاهر المحبة، وفي الدفاع عن الشرف، وفي مظاهر الإخلاص والوفاء. والشجاعة عند اليونان شجاعة طبيعية

خاصة بالأفراد وتنبع من الإرادة ومن الجسم وتستخدم للدفاع عن المصالح الموضوعية؛ أما الشجاعة في المسيحية فمصدرها في باطن الروح، ويميلها الشرف والفروسية، وهي خاضعة لأهواء إرادية مُغامرة ولتركيبات عَرضية واندفاعات تعدد صوفية.

وشكل الفن الرومنتيكي قد ساء في منطقتين: في الغرب، بفضل انطواء الروح في باطنها؛ وفي الشرق، حيث نشهد أول امتداد للشعور الساعي إلى التحرر مما هو متناهٍ. في الغرب، كان الشعر نتاج نفس منطوية على نفسها، ومركزها موجود في داخلها، واتجاهاتها الدنيوية خاضعة للعالم العلوي للإيمان. وفي الشرق، نجد العربي خصوصاً، وهو الذي لم يكن في البدء إلا نقطة، وقد وجد أمامه الامتداد الفسيح الهائل لصحرائه وبسمائه، نقول: نجد العربي وقد تضخم واتسع على نحو رائع، إلى درجة أنه صار هو العالم الدنيوي، دون أن يتنازل مع ذلك عن حريته الباطنة. والإسلام خصوصاً هو الذي أعد الأرض، بأن قضى على كل عبادة وثنية للأشياء المتناهية والخيالية، واهباً للروح الحرية الذاتية التي تمكّن من التوفيق بين القلب والروح بعيداً عن كل شكل موضوعي لإله، وتمكن من العيش كشحاذ في العبادة النظرية الخالصة لموضوعاته، وفي الوقت نفسه، في الحب، والسرور، والسعادة.

ونورد فيما يلي خلاصة لما قاله هيجل عن تلك المفهومات الثلاثة:

مفهوم الشرف

لم يعرف اليونان ما نسميه اليوم باسم: الشرف. صحيح أن كل شيء في «الإلاذة»: يدور حول غضب أخيلوس، هذا الغضب الذي أدى إلى الأحداث الموصوفة بعد ذلك. بيد أن هذا الغضب لم يكن الدافع إليه هو إهانة الشرف. وإنما أحسّ أخيلوس بالإهانة حينما حرمه الملك أجاممنون من نصيبيه من الغنيمة. فالإهانة تتعلق إذن بشيء مادي، بعلاقة امتياز واعتراف بالجميل وإقرار بالشجاعة؛ إن أخيلوس غضب لأن أجاممنون عامله معاملة غير لائقة وأذله أمام اليونانيين؛ لكن هذه الإهانة لا تمسّ أعمق أخيلوس وشخصيته بما هي كذلك، حتى إن أخيلوس كان مستعداً للقناعة باسترداد النصيب الذي حُرم منه مع بعض هدايا؛ وقد انتهى الأمر بأن وافق أجاممنون على هذا التعويض. أما بحسب أفكارنا الآن،

فإنهمما بقبولهما لهذا الحل قد جلبا على نفسهما أكبر إهانة.

أما الشرف في مفهوم الرومانتيك فيختلف عن ذلك تماماً. ذلك أن موضوع الإهانة هنا ليس قيمة عينية واقعية: ملكية، موقف، واجب، بل الإهانة تصيب الشخصية بما هي شخصية، وال فكرة التي لديها عنها، والقيمة التي يعزّوها الإنسان إليها. وهذه القيمة اللامتناهية مثل الشخص نفسه. وبفضل عاطفة الشرف يشعر الشخص بذاته اللامتناهية، بغض النظر عن مضمون هذه.

والشرف يمكن أن يتخد مضمونات متنوعة جداً. لأن كل ما يكون ذاتي، وكل ما أفعله وما يفعله الآخرون معي - يكون جزءاً من شرفي: وتبعاً لذلك فإن في وسعي أن أعد من الشرف كل ما هو جوهرى في ذاتي: الأخلاص للذاتية، الأخلاص للوطن، وللمهنة، وانجاز واجباتي نحو الوالدين، والأمانة الزوجية والأمانة في التجارة والمعاملات من كل نوع، وكذلك البحث العلمي، الخ.

ولما كان الشرف ليس فقط ما يبدو لي كذلك، بل يجب أن ينظر إليه الآخرون على أنه كذلك، فإن الشرف أمر سهل التجريح. والمدى الذي أمتد به في هذا الصدد يتوقف على هواي أنا. فأقل أمانة يمكن في نظري أن تكون ذات أهمية بالغة. ولهذا فإن الدور الأساسي للإهانة أو للشرف إنما يرجع إلى أنا، لا إلى مضمون الإهانة. وبعبارة أخرى: إنني أشعر بأنني أهنت لا في المضمون، وإنما في شخصيتي، في ذاتي أنا.

ولهذا السبب تعتبر كل إهانة للشرف أمراً لا متناهياً، ورد الاعتبار لا يمكن هو الآخر، إلا أن يكون لامتناهياً أيضاً.

الحب

والحب هو العاطفة الثانية التي تلعب دوراً سائداً في الفن الرومانتيكي. وإذا كانت الصفة الرئيسية في الشرف تقوم في الذاتية الشخصية كما تتجلى في استقلالها المطلق، فإن الصفة الرئيسية في الحب تقوم في بذل الشخص لذاته إلى شخص من الجنس الآخر، وفي التخلص عن شعوره المستقل ووجوده الذاتي الفردي، وفي الوعي بالذات في داخل ومن خلال الوعي بشخص آخر هو من هذا الاعتبار، هناك تعارض بين الشرف والحب.

ولكننا نستطيع، من ناحية أخرى، أن نرى في الحب تحقيقاً لما هو مندرج في الشرف، بمقدار ما يشعر الشرف بالحاجة إلى الاعتراف بلا نهاية شخصية من جهة الغير وإدراجه في هذا الغير. وهذا الإقرار لا يصير حقيقةً وشاملاً إلا حينما لا يتوجه الاحترام إلى شخصيتي المجردة، أو كما تتجلى في حالة عينية منعزلة، وبالتالي محدودة، بل تتجه إلى كل ذاتيتي، كما كنت وكما أنا الآن، وكما سأكون في المستقبل عند شعور الآخرين. وحيثند لا يحيا الآخر إلا في أنا، وأنا لا أحيا إلا فيه هو؛ فنحن هو وأنا نحيا في حالة من الوحدة والامتلاء، ونضع في هذه الهوية كل روحنا، ونجعل منها عالماً قائماً برأسه. وبسبب هذه الحالة الباطنة اللانهائية يلعب الحب دوراً كبيراً جداً في الفن الرومنتيكي، وتزداد هذه الأهمية بالثراء الأسمى الذي يتضمنه مفهوم الحب.

إن الحب لا يقوم، مثلما يقوم الشرف، على تأملات للعقل واعتبارات ذهنية، وإنما ينبع من العاطفة، وتبعاً للدور الذي يلعبه اختلاف الجنسين (الذكر والأنثى) فإنه يشكل في نفس الوقت الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية. لكن الدور الجوهرى الذي يقوم به في هذا الباب هو أن يلتزم الشخص، في هذه العلاقات، بكل باطنه وكل لانهائيته. فهذا الانصهار التام بين شعوره وشعور الآخر، هذا المظهر الإنكار الذات والإيثار مما اللذان يفيدان الشخص كوسيلة لكي يجد نفسه ويرجع إلى ذاته؛ وهذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب لا يحيا ولا يوجد لنفسه ولا يفكر في نفسه، بل يجد في شخص آخر أسباب وجوده، مع استمتاعه هو بذاته في شخص هذا الآخر. وهذا كله هو ما يهب الحب طابع اللانهائية. إن الجمال يجب أن يبحث عنه أساساً في كون العاطفة لا تبقى في حالة عاطفة بسيطة أو دافع، بل الخبراء يخلقون من حوله عالماً بأكمله، ويتحول كل الاهتمامات وكل الأغراض وكل ظروف الحياة الواقعية إلى زينات لهذه العاطفة، ويختار كل شيء إلى داخل ذاتته، وهكذا يسمى بقيمه ما كان حتى ذلك الحين أمراً أجنبياً عنه. وفي النساء خصوصاً يتجلّى الحب بكل جماله، لأنه بالنسبة إليهن يكون هذا الإنكار للذات التعبير الأسمى عن خلقهن، لأن حياتهن ما هي إلا إعداد وتوسيع ينبغي أن يؤدي إلى هذه العاطفة التي يجدهن فيها النقطة الثابتة والاستقرار في وجودهن. فإن لم يصلن إليها، لسوء الحظ فإنهن ينطفئن مثلما ينطفئ النور من هبوب الريح. والفن الكلاسيكي لا يعرف هذا الباطن الذاتي للعاطفة؛ وعلى كل

حال لا يلعب فيه هذا الباطن الذاتي إلا دوراً ثانوياً، وإذا جُعل الحب موضوعاً للتمثيل في هذا الفن فإن ذلك لا يحدث إلا على شكل اللذة الحسية. فهو ميروس لا يعزو إلى الحب أية أهمية، هو يرى أن التحقيق الأسمى للحب إنما يوجد في الزواج، وفي نطاق الحياة المنزلية، وفي صفات امرأة مثل^(١) فنلوفا Penelope - وهي أم وزوجة مخلصة - أو مثل أندروماك، وبالجملة: امرأة ذات صفات أخلاقية قبل كل شيء. وهذه الرابطة - على العكس من ذلك - التي ربطت بين باريس وهيلانة قد اعتبرت لا أخلاقية، لأنها كانت السبب في فطائع وبلايا حرب طروادة. وحب أخيلوس لبريسايس Briseis كان عاطفة خالية من العمق، لأن بريسايس عبدة يستطيع أخيلوس أن يتصرف فيها كما يشاء. وفي قصائد الشاعرة سفو Sapho ترتفع لغة الحب إلى مرتبة الحماسة الغنائية، لكن ما يعبر عنه فيها هو بالأحرى حرارة النار التي تلتهم الدم أكثر من أن يكون باطن النفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب. وفي المقطوعات القصيرة المليئة باللطافة التي نظمها أناكريون Anacréon يظهر الحب ككلة عامة تجهل الآلام اللامتناهية، التي تعانيها النفس المقهورة التي تموت من الشوق وتتحمل شقاءها دون شكوى، بينما الحياة كلها متوقفة على هذه العاطفة. إن أناكريون يتحدث عن الحب بعبارات مليئة بالهدوء، كما لو كان يتحدث عن ينبوع لمسرات مباشرة، ودون أن تتضمن صفة أو شدة هذه المسيرات اختياراً وحيداً يستبعد غيره وتعلقاً بشخص معين، وتشبيتاً نهائياً للعاطفة. والمسرحيات التراجيدية اليونانية الكبرى تجهل الوجдан الغرامي بالمعنى الرومنتيكي لهذه الكلمة. واسخولوس وسوفقليس لا يعزوان إلى الحب أية أهمية جوهرية. فعلى الرغم من أن انتيوجونا قد قدر لها أن تصير زوجة لهيمون Hemon، وعلى الرغم من أن هذا الأخير يتدخل لصالحها لدى أبيه؛ ويذهب إلى درجة أنه يقتلها لأنه لم يستطع إنقاذهما، فإن ما يحتاج به أمام كرييون Creon ليس هو القوة الذاتية لحبه - الذي لا يشعر به مع ذلك على نحو العاشقين في العصر الحديث - بل يحتاج فقط بالظروف الموضوعية وإذا كان پورييفيدس يعالج الحب - مثلاً في مسرحيته: «فيديرا» - على نحو أكثر إثارة للعاطف، فإنه مع ذلك يصوره على أنه

(١) بنت إيكاريون، زوجة أوديسيوس، التي انتظرت عودته على الرغم من كثرة الذين أرادوا الزواج منها، قائلة إنها لن تتزوج إلا بعد أن تفرغ من نسج قماش لوالد أودسيوس. وكانت ت Tactics السرير كل ليلة كيلا تنهي.

عاطفة شبه إجرامية، وعلى أنه شهوة جسدية أثارتها فينيوس التي ت يريد إهلاك هيبوليت، لأنه حرمتها من القرابين والأضاحي.

كذلك نجد في تمثال فينيوس الموجود بمتحف آل مدتشي صورة مجسمة للحب، فيها لطف وجمال خليقان بالإعجاب؛ بيد أن الباطن كما يقتضيه الفن الرومتيكي، يعزّها تماماً. ونفس الوضع نجده في الشعر اللاتيني. ففيه نجد أنه - كنتيجة لسقوط الأمبراطورية وانحلال الحياة الأخلاقية - قد صار ينظر إليه على أنه لذة جسدية. وعلى العكس من ذلك نجد أن بتركه، الذي كان مع ذلك يعدّ غرامياته مجرد لعبة ولم يُقْحِم مجده إلا على قصائده ومؤلفاته المكتوبة باللغة اللاتينية - قد خلّد الحب الذي يولد الخيال، والذي استطاع، تحت سماء إيطاليا، أن يطبع الحمية الغرامية بطابع ديني، وبالعكس. ومجد ذاته Dante كانت نقطة البداية فيه هي حبه لبياترشه Beatrice، هذا الحب الذي تحول إلى حب ديني، بينما هو قد استطاع، بشجاعته وجرأته، أن يسمو إلى تصور ديني للفن، بفضله تجاسر على أن يفعل ما لم يفعله أحدٌ من قبله، لا وهو: أن يضع نفسه موضع القاضي الذي يحكم على الناس، وأن يوزعهم بين الجحيم، والمطهر، والفردوس. وعلى عكس هذا السمو بالحب، نجد بوكاتشيو Boccacio يعالج الحب إنما على أساس أنه وجдан عنيف، وإنما باستخفاف شديد لا تلعب فيه الأخلاق أي دور، وذلك لأنه رسم في أقاصيصه أخلاق عصره وبلاذه. وفي «الغناء الغرامي» الألماني Minnesang يبدو الحب عاطفياً حنوناً، ولا يحتوي على ثراء كبير في الخيال، وعلى شكل لعبة حزينة رتيبة. وعند الأسبان يعتبر الحب عن نفسه بلغة غنية بالصور، ويتسنم بالفردية؛ وهو بارع في البحث والدفاع عن حقوقه وواجباته، إنه مسألة شرف شخصي، هو في الغالب وهمي إلى أعلى درجة. وعند الفرنسيين صار الحب، في لحظة معينة، ماجناً، مشوياً بالغرور، وعاطفة متشرعة بحكم ما فيها من السفسيطات البارعة جداً؛ وهو يبدو أحياناً كلذة جسدية، خالية من الوجدان، وفي أحياناً أخرى يبدو حساسية وعاطفة متسامية ومتعلقة.

ومهما تكون الزاوية التي منها ننظر إلى الحب، فإنه يملك هذه الصفة العالية وهي أنه لا يبقى في حالة الميل الجنسي فقط، بل يتجلّى كعاطفة ثرية وجميلة، والشخص الذي يكابده مستعد، ابتعاده الاتحاد بالشخص المحبوب، لكل التضحيات، وعدم التقدّر أمام أي فعل من أفعال الشجاعة، ابتعاده اكتساب موضوع

بيد أن للحب الرومتيكي مع ذلك حذه الذي ينبغي عليه أن يقف عنده. ذلك أن ما يفتقر إليه هو الكلية في ذاتها. فما هو إلا العاطفة الشخصية لشخص مفرد، على هامش الاهتمامات الخالدة والمضمون الموضوعي للوجود الإنساني : الأسرة، الأغراض السياسية، الوطن، واجبات المهنة، وال حاجيات الاجتماعية والدينية. إنه مملوء فقط «بأننا» يريد أن يجد في «أنا» آخر الاستجابة والانعكاس للعاطفة التي يشعر بها. في الأسرة والزواج وفي مجال الواجبات، وفي الدولة نجد أن العاطفة الذاتية بما هي كذلك، والتي تقتضي الاتحاد بهذا الفرد أو ذاك دون سائر الأفراد - ليست العامل الرئيسي، بينما في الحب الرومتيكي يدور كل شيء حول حب هذا لهذه، أو حب هذه لهذا. وهذا الحب الاستبعادي للغير، الذي يعانيه فرد لفرد معين من الجنس الآخر لا يمكن أن يكون له سبب غير الخصائص الذاتية بطابعها المتفاوت في عرضية ونزوة الاختيار. إن كل إنسان يرى في محبوبته، وكل امرأة ترى في محبوبها أنه أجمل الناس وأنبل من في العالم، والكائن الذي لا نظير له، بينما لا يرى فيه سائر الناس إلا شخصاً عادياً تماماً. ومع ذلك فإنه لما كان الناس جمیعاً أو غالبيتهم يتوهمنون بهذا الاستبعاد للآخرين، وأنه ليست أفروديت نفسها المقطعة النظير هي الحبيبة، وعلى الرغم من أن لكل إنسان أفروديته التي يراها أفروديت الحقيقة، فإنه ينتفع عن ذلك أن كثیرات هن اللواتي تنسب إليهن نفس القيمة المستبعدة لغيرها، وكل إنسان يعلم أنه يوجد في العالم كثیرات من الفتيات الجميلات اللواتي لهن جميعاً (أو لغالبيتهن) عشاق ومحبون، فإنهن جميعاً يجدن رجالاً يبدین في نظرهم جميلات، فاضلات، فاتنات، الخ. وإن تنفصل واحدة - وبطريقة مطلقة - عن سائرهن ليس إذن إلا مسألة شخصية خاصة، مسألة عاطفة ذاتية، واعتبار فردي. وإصرار الشخص على ألا يتزوج إلا بهذه المرأة المعينة وحدها وعلى تصور أن حياته كلها تتوقف على هذا الزواج - هو أمر يؤثر بقوة تجعل من هذا الهوى ضرورة حقيقة. وفي مثل هذه المواقف يعترف ويحافظ على حرية الشخص وعلى الطابع المطلق لاختياره؛ بيد أن هذه الحرية، بدلاً من أن تكون مشابهة للحرية المؤثرة التي بها تخضع فدرس - في مسرحية يوريفيدس - للألوهية - تبدو مجرد نزوة رعناء، لأن الاختيار صدر عن الإرادة الفردية.

ولهذا نجد أن المنازعات التي يثيرها الحب خصوصاً حين يكون في تعارض

وصراع مع المصالح الجوهرية - تتخذ مظاهر منازعات لا تبررها أية ضرورة. ذلك لأن الذاتية بما هي كذلك هي التي بمقتضاهما تتعارض مع ما لا يمكن أن ينسى ولا يقرره. وفي التراجيديات الكبيرة اليونانية نجد أن أشخاصاً مثل أجاممنون، وقلوطمんسترة؛ وأوريست، وأوديب، وأنتيجونا، وكريون، الخ تسعى إلى تحقيق أغراض فردية. لكن الجوهرى الذي يشكل المضمون الپائوسى لأفعالهم هو أمر مشروع له ما يبرره، وينبئ من أجل هذا عن أهمية كلية. فإذا كان المصير الذى يصيبهن يؤثر علينا، فذلك ليس لأنه مصير بايس، وإنما لأنه بلاء يشرف، ولأن الپائوس الذى لا يهدأ في عالم يحصل على الإرضاء له مضمون ضروري يجب عليه أن يستند. أما أن الخطيئة التي ارتكبتها قلوطمんسترة لم تعاقب عليها، وأن الإهانة التي أصبت بها أنتيجونا من حيث هي أخت لم تنبع - فذلك ظلم في ذات. بيد أن هذه الآلام التي سببها الحب، وهذه الآمال التي تبددت؛ وذلك التسلط الغرامي بوجه عام، وهذه الآلام التي لا نهاية لها والتي يعانيها الإنسان الذي يحب وتلك السعادة التي يحلم بها - كل هذا هو أمر خالٍ من الأهمية العامة ولا يعني إلا الشخص المفرد. إن كل إنسان قد فُطر على أن يحب، وله الحق، تبعاً لذلك، في أن ينشد السعادة في الحب؛ لكنه إذا لم يفلح في الحصول على هذا الغرض، بالنسبة إلى هذه الفتاة أو تلك، في حالة معينة وفي ظروف خاصة، فليس في هذا شيءٌ من الظلم. ذلك لأنه لا توجد ضرورة تبرر الهوى الذي حمله على التعلق بهذه الفتاة أو تلك، دون غيرها من الفتيات. ومع ذلك يُراد منا أن نهتم بما هو عَرَضي إلى أقصى درجة، وبما هو نزوة ذاتية، وبما هو خالٍ من الامتداد والكلية. ولهذا السبب فإنه على الرغم من حرارة الوجدان الذي يصورونه لنا، فإننا لا نملك أن نمنع أنفسنا من اتخاذ موقف متسم بالبرود إزاء هذا الذي نشاهده.

الشعر

تمهيد

إن المعبد في المعمار الكلاسيكي يتطلب إلهاً يسكنه، والنحت يقدم إلى أنظارنا على شكل جمال تجسيمي، وبالنسبة الجميلة التي يهبها للمادة المستخدمة في هذا الغرض يكشف عن الروح في شكلها الواقعى المحايث لا في شكل رمز أجنبى عنها. ومع ذلك فإن النحت، سواء بسبب مادية صوره أو بسبب طابع العموم المثالي في تمثيلاته، لا يستطيع أن يعبر عن المبدأ الروحي في طبيعته الباطنة والشخصية وفي الأفعال الجزئية لدراما الحياة الدينية أو الدنيوية. فلا بد إذن لشكل جديد من أشكال الفن أن يقدم إلينا صورة عنها.

وهذه الكيفية في التعبير، السامية إن بالتركيز الباطن للتفكير أو بتحديد الأخلاق - يكزن في دائرة الفنون التجسيمية، مبدأ فن التصوير. ذلك أن فن التصوير، يرده الشكل الجسماني إلى مظهر أقل مادية وإلى اللون، يجعل التعبير عن النفس مركز التمثيل. وعلى ذلك، فإن المجال العام الذي فيه تتحرك هذه الفنون: الأول بحسب النمط الرمزي، الثاني بحسب مفهوم المثل الأعلى الكلاسيكي، والثالث بحسب النمط الرومانتيكي - هو دائماً مجال الشكل الحسني للروح وللعالم المادي.

لكن الفكر، بوصفه ينتمي جوهرياً إلى العالم الباطن للشعور، لا يوجد في المظهر وفي النظرة التي تدرك الشكل الخارجي إلا وجوداً أجنبياً عنه بدرجات متفاوتة. فواجد على الفن إذن أن يحرر منه تصوراته، وأن يدخل هذه في ميدان يكون من طبيعة أكثر أفعالاً في الباطن وأقل مادية، سواء من حيث المواد ومن

حيث كيفية التعبير. وتلك خطوة قد خطتها الموسيقى، من حيث أنها تكشف عن الباطن بما هو باطن، وعن الانطباع الذاتي، لا بواسطة تركيبات منسجمة للصوت الذي يتردد في الأذن. لكن الموسيقى، بهذا، قد وقعت في طرف أقصى آخر هو التركيز الذاتي الذي لا يجد في الأصوات إلا تجلياً لرمزيّة عديدة. وذلك لأن الصوت مأخوذاً في ذاته لا يعبر عن أفكار. ثم إنه يتحدد بقوانين الأعداد. لكن الوجه الكيفي للعمق الروحي يناظر، بوجه عام، نسب الكم التي تتجلّى بواسطة فروق، وتقابلات، وانسجامات، لكنه لا يعبر عنه بالصوت إلا بشكل ناقص. ولهذا، فإنه لما كان هذا الوجه يجب ألا يكون غائباً فإن الموسيقى - بسبب عدم كفايتها - مضطّرة إلى الاستنجاد بالمعنى الدقيق للألفاظ، من أجل تحديد الأفكار وإعطائها تعبيراً مميزاً؛ إن الموسيقى تتطلب نصاً، وهذا النص هو وحده الذي يستطيع أن يعطي النفس التي تنتشر في الخارج بالاستسلام للأصوات - إشباعاً أكثر اتفاقاً مع طبيعتها.

ويفضل هذا التعبير عن العواطف والأفكار فإن الموسيقى تفقد طابعها من التركيز المجرد؛ ومعرضها يكون أكثر وضوحاً ورسوخاً؛ لكن فعلها الخاص هنا ليس إنماء الفكر بواسطة الكلام، وليس شكلها الغني، وإنما هو دائماً التعبير عن العاطفة التي تصحبها. وكثيراً ما تتحرر الموسيقى من تأليف الكلمات كيما تحرك بحرية في دائرتها الخاصة بها، دائرة الأصوات. ولهذا فإن ميدان الامتثال - الذي من ناحية لا تستطيع أن تبقى في هذا التركيز المجرد للعاطفة، والذي هو في حاجة إلى إيجاد عالم من الحقائق الواقعية الحية، فإنه ينفصل عن الموسيقى وبهبه نفسه وجوداً موافقاً للفن - وذلك في الشعر.

فالشعر، هذا الفن الذي يستخدم الكلام، هو إذن الحد الثالث، وهو في الوقت نفس الكل الذي يجمع في داخله وإلى أعلى درجة في ميدان الفكر - الحدين الأقصيين المتكونين بواسطة الفنون التجسيمية والموسيقى. ذلك لأن الشعر يحتوي، شأنه شأن الموسيقى على مبدأ الإدراك المباشر للنفس بواسطة ذاتها، وهو أمر يعزز المعمار، والنحت، والتصوير. ومن ناحية أخرى، ينمو الشعر في حقل الامثلات والانطباعات، ويبعد هكذا عالماً بأسره من الموضوعات لا يعزّزها تماماً الطابع المحدد للصور التي يقدمها النحت والتصوير. وأخيراً، فإن الشعر قادر، أكثر من أي فن آخر، على عرض الحادث في كل أجزائه، وتتوالي الأفكار

وحرّكات النفس، وتطور الموهب وتنازعها، والمجري الكامل للفعل.

وعلينا بخاصة أن نعدّ الشعر، إلى جانب التصوير والموسيقى، هو الحد الثالث في سلسلة الفنون الرومنтика.

إن الشعر، أولاًً يسبب طابع الروحية الذي يتسم به، قد تحرّر من كل صلة بالمادة الثقيلة. وليس من شأنه أن يشكّلها وأن ينسقها من أجل إقامة مبني يذكّر الروح بواسطة أشكاله الرمزية، كما يفعل المعماري ذلك؛ وليس من شأنه، كما هي الحال في النحت، أن يستخرج من الأبعاد الثلاثة للامتداد شكلاً طبيعياً يكون صورة للروح. إن الشعر يعبر مباشرةً عن الروح ومن أجل الروح ذاتها مع كل تصورات الخيال والفن، وذلك كله دون إظهارها بشكل مرئي وجسماني للنظارات الحسية.

ومن ناحية أخرى، يستطيع الشعر أن يشمل عالم الفكر في مجتمعه، وأن يُدخل فيه في الوقت نفسه كل خصائص وتفاصيل الوجود الخارجي بثراء لا تبلغه الموسيقى ولا التصوير. وهو قادر أيضاً على أن ينمّي - على انتصار - الملامح الفردية والخصائص العَرَضية.

لكن علينا، من ناحية أخرى، أن نميز الشعر من الفنون التي شاركه في

الطابع :

أ - فيما يتصل بالتصوير، نجد أن التصوير في وضع أفضل من وضع الشعر هناك حيث يراد عرض المضمون في معرض خارجي أمام العيان. صحيح أن الشعر يستطيع أيضاً بوسائل عديدة أن يبرز المضمون للعيان، كما هي الحال في الخيال بوجه عام. لكن التمثيل الذي فيه يتحرك الشعر جوهرياً هو ذو طابع روحي، ويلاقنه عموم التفكير، ولهذا فإنه غير قادر على الوصول إلى تحديد العيان الحسّي. ومن ناحية أخرى، فإن مختلف الملامح التي تجعل الشكل العيني قابلاً للعيان في الشعر لا تدرك على أنها شمول واحد، كما في التصوير، بل هي تتولى ولا تدرك بنظرة واحدة شاملة. بيد أن هذا نقص يتناول فقط الجانب الحسّي، وتستطيع الروح أن تختلفى هذا النقص، وذلك بأن تجمع الملامح المتولدة في صورة واحدة تدرك مغزاماً الروحي.

ب - وفيما يتعلق بالموسيقى قلنا إن الشعر يشترك معها في المادة الخارجية للصوت. لكن بالنسبة إلى الموسيقى تشكيل هذا الصوت بوصفه صوتاً هو الغرض

الجوهرى. وكلما تغلب جانب الصوت على الجانب الروحي في الموسيقى، كانت هذه فناً أوفر حظاً من الاستقلال بذاتها. ولهذا فإن الموسيقى أقل قدرة على التعبير عن كثرة التصورات والعيادات في الوعي.

والبحث في الشعر ينقسم إلى الأقسام التالية:

١ - ما هو الشعر وما هو العمل الفني الشعري؟

٢ - في التعبير الشعري؟

٣ - في تقسيم فن الشعر إلى: ملحمي، وغنائي، ومسرحى.

١ - العمل الفني الشعري وتمييزه من العمل الفني المنشور

إن تعريف أو وصف ما هو شعرى أمر قد أغفل منه كل أولئك الذين كتبوا عن الشعر. الواقع أن المرء حين يبدأ الكلام عن الشعر بوصفه فن الشعر دون أن يكون قد سبق له البحث في مضمون وطريقة التصوير في الفن بوجه عام فإنه سيكون من الصعب عليه جداً أن يحدد ماهية ما هو شعرى. وتتجلى صعوبة هذه الصفة حين يبدأ المرء من الصفة الفردية لمبدعات شعرية متفردة، ومن هذه الصفة يحاول أن يستخلص أمراً عاماً يجب أن يتواافق في كل الأنواع. فإن أعمالاً مختلفة كل الاختلاف قد عُدلت قصائده. فإن تساؤل المرء بعد ذلك بأي حق عُدلت هذه المبدعات الشديدة الاختلاف قصائده، فإنه سيقع في حيرة شديدة.

لكتنا سنتجنب الواقع في هذه الحيرة لأننا لن نبدأ من المبدعات التي يطلق عليها أنها شعرية، وإنما من مفهوم ما هو شعرى، وبعد ذلك نحكم على تلك المبدعات بحسب هذا المفهوم. وطبيعة ما هو شعرى تستخلص مما قلناه من قبل عن الجميل وعن المثل الأعلى بوجه عام.

وفي سبيل ذلك سنبحث أولاً في الفارق بين ما هو شعرى وما هو نثري؛ وثانياً في الذات المبدعة، أعني: الشاعر.

التصور الشعري والثرى

وفيمما يتصل بالمضمون الذي يناسب التصور الشعري، فإننا نستطيع، نسبياً على الأقل، أن نستبعد الخارجى بما هو كذلك والأشياء الطبيعية: ذلك لأن

موضوع الشعر ليس هو الشمس، والجبال، والغابات والمناظر الطبيعية، الخ، بل الأمور الروحية. فإنه مهما كان يحمل من عنصر العيان، فإنه يظل دائماً من هذه الناحية نشاطاً روحياً، ويعمل فقط من أجل العيان الباطن القريب مما هو روحي والأقرب من الأشياء الخارجية في ظهورها الحسني العيني. وهذه الدائرة كلها إنما تدخل في الشعر فقط بقدر ما تجد الروح فيها من باعث أو مادة لنشاطها، أي إذن كمحيط للإنسان، وعالم خارجي له، ومن حيث أن له ارتباطاً بباطن الوعي ذا قيمة جوهرية؛ لكن دون أن يدعى أنه الموضوع الوحيد للشعر. إن الموضوع اللائق بالشعر هو الملوك اللامتناهي للروح وذلك لأن الكلمة، تلك المادة المرنة التي تتناسب مباشرة إلى الروح والتي هي الأقدر على التعبير عن اهتمامات الروح وحركاتها في حيوتها الباطنة يجب - كما هو الشأن أيضاً في سائر الفنون بواسطة الحجر، واللون، والنغمة - أن تقوم بالتعبير خصوصاً عما من أجله أريد بها أن تعبّر عنه. ومن هذه الناحية فإن المهمة الرئيسية للشعر هي أن يجعلنا نعي بقوى الحياة الروحية وبما يختلج في الوجودان الإنساني أو ما يجري أمام النظر من أفعال ومصائر وأعمال في هذا العالم وفي التدبير الإلهي للعالم. ولهذا فإن الشعر كان، العلم الأعم وأوسع مجالاً للجنس البشري، ولا يزال كذلك حتى الآن. لأن التعليم والتعلم هو العلم والخبرة بما هو كائن. إن النجوم والحيوان والنبات لا تعلم ولا تخبر قانونها؛ أما الإنسان فيوجد ويحيا وفقاً لقانون وجوده، حيث يعلم من هو وماذا حوله. إن عليه أن يعرف القوى التي تدفعه وتوجهه؛ ومثل هذا العلم هو الذي يقدمه الشعر في شكله الجوهرى.

ونفس المضمون يشتمل عليه الوعي الشري، وهو يعرّفنا بالقوانين العامة وكيف تميز بين الظواهر الجزئية في العالم المتعدد الأشكال وكيف نرتّبها ونفهمها ونفسّرها. ولذا ينبغي أن نبحث، بعد هذا التساوي الممكّن في المضمون، عن الفوارق بين التصور الشعري والتّصور الشري.

أ - فنقول أولاً إن الشعر أقدم من النثر الفثي. إنه التّصور الأصلي والأول للحقيقة؛ إنه علم لا يفصل ما هو عام عن وجوده حتى بعد، ولا يضع القانون والظاهرة، والغاية والوسيلة الواحد في مقابل الآخر ثم يربط بين كليهما فيما بعد بالبرهان، بل يدرك الواحد فقط في الآخر وبواسطة الآخر. ولهذا لا يعتبر عن مضمون معروف في عمومه؛ بل على العكس، إنه يبقى في الوحدة الجوهرية وفقاً

لمفهومه المباشر، تلك الوحدة التي لم تعرف بعد الفصل والربط.

ب - وفي هذه الكيفية من الروية يضع كل ما يدركه كشمول مترابط في نفسه وبالتالي مستقل، وهذا الشمول حاصل المضمون، ويمكنه أن يكون له امتداد في العلاقات، والأفراد، والأفعال، والنتائج والانطباعات وأنواع التصور؛ ولكن يجب عليه أن يبين أن هذا المركب الواسع هو أمر معلق على نفسه ويصدر ويتحرك عن شيء واحد تعبّر عنه كل جزئية من جزئياته. وهكذا فإن ما هو عام وعقلاني في الشعر لا يعبر عنه بعموم مجرد وارتباط فلسفى أو معقول، بل على أنه أمر ذو حياة، ذو نفس، ويحدد كل شيء، وفي الوقت نفسه على نحو من شأنه أن يدع الوحدة الشاملة والروح الحقيقة للإحياء لا تحدث أثراً إلا من الباطن.

ج - وهذا الإدراك والتصوير والتعبير يبقى في الشعر نظرياً فقط. أن يشكل وأن يتكلم، لا أن يصف الوجود العملي - هذا هو الهدف من الشعر وتلك هي مهمته. لقد بدأ لما أن شعر الإنسان بالحاجة إلى التعبير عن نفسه. إن المعتبر عنه ليس ثم إلا من أجل أن يعبر عنه فيبدأ الإنسان، في مضمون نشاطه العملي يشعر بالحاجة النظرية إلى حشد الخاطر وإبلاغ تأملاته، فإنه يلتجأ إلى تعبيرات تصويرية لها رنين شعري. وللاستشهاد على ذلك، حسبنا أن نتذكر بيبيان أوردهما هيرودوت، يتحدثان عن اليونانيين الذين سقطوا في موقعه بمضيق ثرموبيليه. ومضمون هذين البيتين بسيط جداً: فهو يقوم على خبر موجز يقول إن ثلاثة عشرة ألف (!) قد حاربوا ضد أربعة آلاف بلوبيونيزي لكن النعش الذي كتب لتخليد ذكراء اتخذ طابعاً شعرياً تصويرياً. وهكذا يؤكّد الشعر نفسه كميدان مستقل؛ ولكي يتميز من الكلام العادي، فإنه يعزّز إلى تعبيراته قيمة أسمى من تلك التي للتعبيرات العادية.

لكنه يجب علينا أن نميز بين الشعر البدائي السابق على الشّر العادي والفنى - وبين التصور واللغة للشّعرىين اللذين ينميان ويتطوران في حضرة حياة وطريقة للتّعبير ثريتين موجودتين سابقاً. فإن الأول مملوء بالتلقائية في تمثيلاته وتعبيراته؛ والثاني يعرف جيداً الميدان الذي يجب عليه أن ينفصل عنه ابتعاد العمل في الميدان الحر للفن، وهكذا يضع نفسه في تقابل واع ضد ما هو ثري.

والشعور النثري، من ناحية، يملك طريقة أخرى للتمثيل والتعبير فهو - من ناحية - يتصرّف المادة الواسعة التي يقدمها إليه الواقع من الناحية العقلية للعلة والمعلول، للغاية والوسيلة، أو تحت آية مقوله أخرى من مقولات الفكر المحدود، وبالجملة روابط الخارج والتأهي.

ومن ناحية أخرى فإن الشعور العادي لا يتم أبداً بالروابط الباطنة، وبما هو جوهري في الأشياء، وبالأسباب والعلل والغايات الخ، بل يقتصر على قبول ما هو كائن وما يحدث كوقائع جزئية، تافهة.

فنحن إذن أمام مجالين مختلفين: الشعر والنشر - وفي العصور السحرية، حينما كانت تصورات العالم قائمة على أساس المعتقدات الدينية وغيرها، لا تكون بعد مجتمع من الامثلات والمعلومات المستمدة من الذهن ولم تكن بعد قادرة على تنظيم موقف الإنسان وفقاً لهذه المعلومات - كان في وسع الشعر أن يتفتح بكل حرية. إنه لم يكن آنذاك أمام النثر كميدان مستقل كان عليه أن يغزوه أو أن يبتلعه بل كانت مهمته هي تعميق المعاني وتوضيح نتاجات الشعور الآخر، أعني الشعور العادي. لكن لما أفلح النثر في أن يجذب إلى دائنته مجموع مضمون الروح وفي أن يطبع بطابعه كل عنصر من عناصره، فقد اضطر الشعر إلى القيام بإعادة صهر كامل؛ ونظرأً إلى خشونة ما هو ثري وقوه مقاومته، فإن الشعر وجد نفسه مشتبكاً في مشاكل عديدة. إذ ليس عليه فقط أن يكسر القيود التي تربط العيان العادي بما ليس يكتثر به وما هو عارض، وأن يُدخل العقل في اعتبارات قائمة على الذهن وعلى الروابط بين الأشياء وطبع الفكر النظري بطبع عيني في داخل الروح (أو: العقل)، وذلك بقوة التخيل - بل كان عليه أيضاً - من أجل الحصول على كل النتائج في أن يحول طريقة التعبير العادي في الوعي النثري إلى أمر شعري. وعلى الرغم من كل التأمل الذي يقتضيه بالضرورة في مثل هذا الصراع، فإن عليه مع ذلك أن يحتفظ بالمظهر الكامل للألام وللحورية الأصلية التي يحتاج إليها الفن.

د - والنقطة الأخيرة التي ينبغي علينا إيرادها هي: اختلاف الأشكال المجزئية للشعر.

إن الشعر ينطوي على عدد أكبر مما تنطوي عليه سائر الفنون الأقل ثراءً في تطورها. صحيح أننا شاهدنا المعمار ينشأ عند الشعوب المختلفة أشد اختلاف، وطوال كل القرون. لكن النحت لم يبلغ ذروته من الكمال إلا في العالم القديم عند اليونان والرومان. والأمر كذلك أيضاً في التصوير والموسيقى في العصر الحديث وعند الشعوب المسيحية.

أما الشعر فعلى العكس من ذلك: فقد عرف ازدهاراً باهراً وعصوراً مزدهرة

عند كل الأمم تقريباً وفي كل القرون التي أنتجت شيئاً في ميدان الفنون؛ ذلك لأن الشعر ينظم الروح الإنسانية بأسرها، ويتحذل أشكالاً عديدة لا تنفذ.

ولما لم يكن موضوع الشعر هو الحقيقة العامة في تجريدتها العلمي، بل يمثل كل أفكار العقل الفردي، فإنه في حاجة أيضاً إلى عبرية خاصة في الشعب الذي ينتاج الشعر، والذي أفكاره وطريقته في التصور تكونان أيضاً الأساس في أعماله وفي طريقة في الامتثال. وهكذا يقدم الشعر وفرة هائلة من الأشكال الخاصة الأصيلة. فهناك شعر شرقي، وشعر ايطالي، وأسباني، وإنجليزي، ورومانى، ويونانى، وألمانى: وكلها تختلف بعضها عن بعض في الروح، والعاطفة، وكيفية تصور العالم، كما تختلف في التعبير، الخ.

ونفس هذا الاختلاف يشاهد أيضاً بالنسبة إلى التصور. فحال الشعر الألماني اليوم تختلف عن حاله في العصر الوسيط، أو في زمن حرب المائة عام. والمبادئ التي تثير فينا اليوم أكبر اهتمام تتناسب إلى كل تطور الحضارة الحالية. وهكذا نشاهد أن لكل زمان طريقة في النظر وفي الإحساس أنها تتفاوت في الرد، وفي المردودية، وفي السمو، وفي الحرية. وبالجملة: في وجهة نظره الخاصة التي بها يتصور كلية الأشياء. وتلك الروح العامة هي الشعر، من حيث أن الكلام قادر على التعبير عن الفكر الإنساني بأسره، وعلى كشفه على أكمل نحوه وأوضحته في ميدان الفن.

وبين هذه الخصائص القومية وهذه الطرائق المختلفة للإحساس والتتصور الخاصة بكل شعبٍ شعيب ولكل عصرٍ عصر، هناك خصائص أوفر من غيرها حظاً من الشاعرية. فمثلاً طابع الشعر الشرقي يعتبر بوجه عام أكثر شعرية من طابع الفكر الغربي، باستثناء اليونان. والوحدة القائمة في العالم والتي تربطه وتمثل الأساس فيه هي الأمر الأساسي في كل إنتاج الشعر الشرقي؛ ولهذا فإن مثل هذا التصور هو - بطبيعته - الأكثر جوهريّة، وإن كان لا يذهب إلى حد حرية المثل الأعلى. أما الغرب، فعلى عكس ذلك، خصوصاً في العصر الحديث: إنه يسير على أساس التقسيم الذي لا يحده، والتجزيء الذي لا ينتهي. وتبعاً لهذا التشتت للأشياء الذي يرد العالم إلى أجزاء لا تتجزأ، فإن كل جزء، في عزلته، يحصل عند عقلنا على وجود مستقل يرغمنا على ربطه بعد ذلك بسائر الأجزاء عن طريق روابط اعتماد الأجزاء، بعضها على بعض.

بالنسبة إلى الشرقيين، لا شيء يبقى مستقلًا؛ والأشياء تبدو كأعراض تتركز ويتمتص بعضها بعضاً في الموجود الواحد المطلق الذي صدرت عنه والذي ستعود إليه.

لكن من هذا التنوع في الأشكال القومية والتطورات المختلفة على طول القرون - يستخلص جوهرها المشترك، أعني ما يمكن أن يفهم ويُتدوّق بواسطهسائر الأمم وسائر القرون. إنه أولاً الأساس في الطبيعة الإنسانية بعامة، وبعد ذلك العنصر الفقلي. ومن هاتين الناحيتين فإن الشعر اليوناني بخاصة قد أعجبت به وقلدته الأمم الأخرى على اختلافها الشديد، لأن في الشعر اليوناني الجانب الإنساني في طهارته وصفائه، سواء من حيث المضمون ومن حيث الشكل، قد بلغ أجمل درجات تطوره. ومع ذلك فإن الشعر الهندي، مثلاً، رغم كل المسافة التي تفصل بيننا وبينه فيما يتعلق بكيفية التصور والتخييل، فإنه ليس غريباً علينا كل الغرابة؛ وإن من علائم تفرق عصرنا الحاضر أنه استطاع أن يفهم كل ثراء الفن والروح الإنسانية في كل تطوراتها.

٢ - العمل الفني الشعري

لكن الشعر لا يمكن أن يقتصر على أن يكون مجرد تصور للروح؛ بل يجب عليه أن ينظم نفسه وأن يتطور إلى أعمال شعرية.

وعلينا في هذا الشأن:

- أ - أن نعرض أهم ما ينبغي أن يقال عن العمل الشعري بوجه عام؛
- ب - أن نفصل هذا العمل الشعري عن الأعمال التثوية، التي يمكن أن تعالج فنياً؛

ج - وأن نحدد بكل وضوح فكرة العمل الشعري الذي ينتمي إلى الفن الحر.

١ - العمل الشعري بوجه عام

يجب على العمل الشعري بوجه عام أن يكون كلاً عضوياً كاملاً. وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا بالطريقة التالية:

١ - ما يكون الفكر العامة، سواء أكان غرضاً محدوداً للفعل، أم ناتجاً لحدث، أو عاطفة، أو وجданاً - فإنه يجب أن يحتوي في ذاته على طابع الوحدة. وإلى هذه الوحدة يجب أن تنتسب كل الأجزاء التي بارتباطها بها تكون مجموعاً حياً وحراً. لكن هذا ليس ممكناً إلا بمقدار ما لا يكون الموضوع المختار متصوراً على أنه عموم مجرد، وإنما ينبغي أن يتصور أنه فعل أو عاطفة إنسانية. ودافع وجودان محدد - وكلها تنتسب إلى العقل، والقلب والإرادة في الأشخاص، وأنها صادرة عن أعماق طبيعتهم الفردية.

فيجب إذن أن تبقى الفكر العامة، التي هي الأساس في التمثيل، والأشخاص الذين تتجلّى فيهم احداث، مترابطة فيما بينها بطريقة حية، بدلاً من أن تكون منفصلة أو أن تظهر أنها في خدمة تصورات مجردة. فمثلاً في «الإلياذة» المعركة بين اليونانيين والطرواديين وانتصار اليونانيين قد ارتبطا بغضب أخيلوس الذي يكون إذن المركز الذي ترد إليه كل أجزاء هذه الملحمه. صحيح أننا نجد أعمالاً شعرية، فيها الموضوع يقدم فكرة أكثر عموماً، ويتحذ في نموه طابع العموم العالي، كما هي الحال في ملحمة دانته Dante العظيمة، التي تجري كلها في العالم الإلهي، وتمثل أشخاصاً مختلفين جداً في علاقتهم مع عذاب الجحيم، وألام المطهر ونعميم الفردوس. لكن هنا أيضاً نحن لسنا أمام مجرد عرض مجرد لهذه التصورات الدينية، ولا أمام موكب من الأشخاص في خدمة هذه الأفكار. ذلك أنه في العالم المسيحي، الشخص ينبغي ألا يبعد مجرد عرض للإرادة الإلهية، بل هو غاية في ذاته، حتى إن الهدف العام للعدالة الإلهية من التعذيب والتقديس للأرواح يمكن أن يتجلّى أيضاً أنه المصلحة الدائمة، والمصير الكامل للفرد. ذلك أنه في هذا العالم الإلهي يتعلق الأمر بالفرد على نحو مطلق. وفي الدولة، يمكن أن يضحي بالفرد من أجل قضية عامة، ومن أجل نجاة المجتمع؛ أما الفرد، في علاقته بالله وفي ملوكوت الله، فإنه في ذاته ومن أجل ذاته غايةٌ نهائية.

الشعر والفلسفة

وإذا نظرنا في العلاقة بين الشعر والفلسفة وجدنا أولاً بعض التشابه: ذلك أن الفكر النظري يبرز أيضاً الجانب الفردي في الكائنات وينسب إليها وجوداً مستقلاً؛ ولكن من ناحية أخرى يبين كيف أنه، في حضرة هذه الكثرة، تنمو الوحدة العينية التي تسري فيها وتحقق الانسجام فيها. وبهذه الطريقة في النظر إلى الأشياء، فإن

الفلسفة النظرية تنتج أ عملاً تتشابه في هذا مع الأعمال الشعرية، أعني أن هدفها هو الهوية الكاملة والنمو العضوي.

لكن على الرغم من هذا التشابه بين هاتين العمليتين، فإن علينا أن نبرز الاختلاف الجوهرى بينهما، إلى جانب الطابع الذى يميز النمو الحالى للكثير من التمثيلات التصويرية التي يتصرف بها الفن.. ذلك أن الاستبطاط الفلسفى يبرهن على ضرورة وحقيقة الجانب الجزئي للوجود. وجفاف الطريقة التعليمية يدل دلالة واضحة على أن الجزئي لا يجد حقيقة وقيمة إلا في الوحدة الحقيقة. أما الشعر، فعلى العكس من ذلك، لا يذهب إلى مثل هذا البرهان المقصود. ذلك أن الوحدة الانسجامية يجب أن تقوم في أعمق كل من أعمالها؛ ويجب أن تتجلّى فيه كمبدأ يُخْبِي الكل في جميع أجزائه.

الشعر والتاريخ

إن التاريخ، في جانب منه، يفتح المجال للنشاط الفنى. فتطور الوجود الإنساني في الدين وفي الدولة، والأحداث ومصائر عظماء الرجال والشعوب الذين أُنجزوا خططاً أو أخفقوا في مغامراتهم، وبالجملة، كل ما يكون الأساس في الروايات التاريخية هي موضوعات ذات أهمية عالية وراسخة. ومهما تكون الدقة التي حاول بها التاريخ أن يعرض الواقع كما حدث، فإن عليه أن يدرك هذا الموضوع بخياله وأن يبقيه في فكره، وأن يضعه تحت أعين القراء والقيام بهذا العرض لا يستطيع الاكتفاء بالأمانة في إيراد التفاصيل، بل عليه أن ينتقَّل بين هذه المواد، وأن يشكلها، ويمزج بينها، ويجمع الملامح العامة فيها والأغراض والأحداث الجزئية. وبهذا يمكن أن تنبثق عن هذا المجموع صورة واضحة للأمة، ولل الوطن، وللظروف الخارجية، ولعظمة أو ضعف الشخصيات وهيأتها الأصلية. وبعد ذلك تتجلى الأحداث في تسلسلها الطبيعي الذي يمكن من معرفة مدلولها التاريخي الحق، ودور الشعب، الخ. ومن هنا نرانا لا نزال نتحدث عن «فن» هيروديت، أو ثوكيديدس أو أكسيونوفون، أو تاكتيوس، وغيرهم من المؤرخين، وتُنَجَّب برواياتهم التاريخية وكأنها أعمال كلاسيكية في الفن الأدبي.

بيد أن منتجات الروايات التاريخية لا تنسب بعد إلى الفن الحر. فحتى لو أضفنا إليها شكلًا خارجيًّا من الفن الشعري، أو نظمناها، فإنه لن ينبع عنها عمل

شعري. ذلك لأنه ليس فقط الطريقة والأسلوب الذي يكتب به التاريخ، بل طبيعة المضمون هي التي تجعل التاريخ نثراً. والمورخ يجب عليه أن يروي ما حدث كما حدث بالفعل، دون أن يهب الحوادث معنى وشكلاً شعريين. وليس له الحق في أن يشكل الأحداث التاريخية بصورة شعرية. وعليه أن يحفظ للواقع طابعها الغرّضي، وتوقفها بعضها على بعض، وما عسى أن يكون فيها من أمور غير متوقعة.

الشعر والخطابة

والخطابة تبدو أكثر حرية من التاريخ. وذلك لأن الخطيب، وإن كان يستمد موضوعه من وقائع وظروف ودوافع معطاة، فإن ما يعبر عنه هو دائمًا أحكام حرة، وعواطف خاصة به، وأهداف شخصية. وفي معالجته لموضوعه لا يستشير أحدًا غير نفسه، حتى إن الخطبة يلوح لنا أنها تقدم إنتاجاً لروح حرة تماماً. والخطيب لا يتوجه فقط إلى عقلنا بل عليه أن يحدث فيما اقتناعاً بما يقول، ولكي يحقق هذا الغرض، فإنه يحتاج إلى أن يؤثر في الإنسان كله، وفي حساسيته، وفي خياله. والأساس في خطبته ليس الفكرة المجردة للشيء الذي يريد اقتناعنا به، بل هو أيضاً موضوع حقيقي ومحدد.

وعلى الرغم من هذا كله فإن حرية الخطيب تخضع للانطباق على هدف عملي :

أولاً: لأن بما يكون القوة الحقيقة في الخطبة، ليس هو الغرض الخاص الذي من أجله أقيمت، بل الحقيقة العامة التي هي الأساس فيها؛ إنه القانون، والقاعدة، والمبدأ الذي ترجع إليه الحالة الجزئية التي هي موضوع الخطبة. وهذا المبدأ يعطي في ذاته على شكل عام إما كقانون وضعی للدولة، أو كقاعدة أخلاقية، أو كشعور بما هو عدل، أو كعقيدة دينية، الخ. ويجري كل شيء كما لو كان عملية منطقية تقوم في إدراج الحالة الجزئية موضوع الخطبة تحت المبدأ العام.

ثانياً: في فن الخطابة، التمثيل والكمال الفتيان ليسا بما ما يكونان الأهمية العليا والهدف الأساسي للخطيب. إذ فوق الفن يوجد هدف آخر أجنبي تماماً: إن شكل ونمذج الخطبة يجب ألا يغدو الوسيلة الأكثر فعالية لتحقيق مصلحة موضوعة خارج الفن. ومن هذه الناحية فإن المستمعين يجب عليهم ألا يكتفوا بالتأثير

والانفعال؛ بل انفعالهم واقتناعهم يجب أن يكون مجرد وسيلة تستخدم للوصول إلى هدف ينشد الخطيب تحقيقه، حتى إنه بالنسبة إلى المستمع كما بالنسبة إلى الخطيب، ليست الخطبة إلا وسيلة لكي تحدث فيه هذا الاقتناع أو ذاك، أو لكي يتخد هذا الاتجاه أو ذاك، أو هذا القرار أو ذاك، ودفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك، بدلاً من أن تكون الخطبة تمثيلاً موضوعه موجود في ذاته.

ثالثاً: بهذا يفقد فن الخطابة شكله الحرج أيضاً، من أجل أن يتتخذ طابع فنية محسوسة ومهمة مفروضة. وفيما يتعلق بالنجاح، فإنه ليس في الخطبة نفسها ولا في الفن الذي عولجت به. أما العمل الشعري فلا هدف له إلا تحقيق الجمال والمتعة التي يتحدثها. فهاهنا، أي في الشعر الهدف وإنجازه يقومان إذن في العمل الفني نفسه بوصفه كاملاً في ذاته، وبالتالي مستقلان. إن النشاط الفني ليس وسيلة من أجل نتيجة موضوعة في خارجه. بل هو هدف يمتزج مع تطوره. أما في الخطابة فالامر على الهاشم إذ لا يحصل الفن إلا على مرتبة ثانوية جانبية ومساعدة. والهدف بالمعنى الحقيقي لا يتسبّب إلى الفن بما هو فن؛ إنه من طبيعة وضعية عملية: إنه التعليم، الاتعاظ، الحكم في قضية ثانوية، الحل في مسألة سياسية، الخ، نتيجة متفرقة، شيء يجب أن يحدث، قرار يجب أن يتتخذ؛ لكن النجاح لن يكون فقط نتيجة للخطابة، بل يتوقف على ظروف أخرى.

والخلاصة هي أن العمل الشعري حقاً هو كائن عضوي لا متناه، وكامل في ذاته؛ إنه غني في أساسه وفي تنمية هذا الأساس على الشكل اللائق به؛ وهو مليء بالوحدة دون أن يتحكم فيه قانون التوافق مع هدف، قانون يخضع - بطريقة منطقية -الجزئي للكلي؛ وهو يقدم في أجزاءه ذلك الاستقلال الحي الذي يكون منه كلاً منسجماً ليس له هدف ظاهري؛ وفيه تسري الحقيقة دون أن يكون خاصعاً لها ولا لأي هدف أجنبى يتسبّب إلى ميدان آخر من ميادين الفكر؛ وهو ناتج نشاط حر ينشد فقط تجلية فكرة (أو: صورة) الأشياء بصورة حقيقة، ووضع الوجود الخارجي في توافق منسجم مع جوهره الأعمق.

٣ - الشاعر

تحدثنا من قبل، في القسم الأول من هذا الكتاب عن القرىحة وعن العقرية الفنية، وعن الإلهام، وعن الأصالة. ونريد هنا أن نضيف بعض الصفات الخاصة

التي يتطلبهما الشعر في مواجهة فني الرسم والموسيقى.

إن المهندس المعماري، والنحات، والرسام، والموسيقار يشتغلون في مواد من طبيعة خاصة جداً، يجب عليهم أن يعطوها شكلاً كاملاً ابتعاداً تحقيق تصوراتهم. لكن حدود هذا العنصر المادي تحديد الظروف الخاصة إما من ناحية التصور، أو من ناحية الطريقة الفنية للعمل. وتبعاً لذلك فإنه كلما كانت هذه الظروف التي يجب على الفنان أن يعمل في نطاقها ظرفاً خاصاً، صارت خاصة أيضاً القرية التي تتطلبها كيفية التمثيل، والمهارة في التنفيذ التكنيكي. ولما كانت الصور التي تستخدمها القرية الشعرية ليست مستمدة من شكل معين في العالم المحسوس، فإنها أقل خصوصاً لتلك الظروف المعطاة؛ ولهذا السبب فإن القرية الشعرية أكثر استقلالاً. إنها لا تتطلب إلا موهبة خيالٍ ثريٍ، ولا يحددها إلا كون الشعر - لأنها إنما يستخدم الألفاظ - لا يستطيع أن يبلغ الكمال المحسوس الذي به الفنان - في فنون الرسم - يمثل فكرة بواسطة أشكال مرئية؛ ولكونه من ناحية أخرى لا يستطيع أن يعبر عن العاطفة بهذا العمق الباطن الذي يميز النغمات العذبة في الموسيقى. ومن هذه الناحية، فإن مهمة الشعر، إذا ما قورنت بمهمة سائر الفنانين، فإنها قد تظهر أسهل وفي الوقت نفسه أصعب: أسهل، لأن الشاعر، على الرغم من أن الشكل الشعري للغة يتطلب مهارة متمرة، متحركة من ضرورة التغلب على كثير من الصعوبات التكنيكية الالزمة للفنون الأخرى؛ وأصعب، لأنه كلما قلت قدرة الشعر على الوصول إلى تمثيل خارجي بواسطة صور مرئية، زادت حاجته إلى أن يستعين بغيرها عن هذا النقص بواسطة التفاؤل أكثر فأكثر في أسرار التعبير الفني، وذلك بفضل التعمق في التطور والثراء في الخيال.

ولهذا فقد قضى على الشاعر خصوصاً أن يغوص في أعمق عمايق النفس وأن يكشف عن أسرارها. إذ مهما تكن الدرجة التي يجب على العنصر الروحي أن ينفذ بها في سائر الفنون من خلال الشكل الجسماني وأن يتجلّى فعلاً، فإن الكلام هو أكثر طرق التعبير معقولية وأكثرها تطابقاً مع الروح الذي يقدر له أن يدركها وأن يعبر عن كل ما يختلج في عمايق الشعور. بيد أن الشاعر يجد نفسه بهذه منحرطاً في صعوبات، وأمامه مشاكل عليه أن يحلها، وهي مشاكل ليس سائر الفنانين ملتزمين بمواجهتها بنفس الدرجة. فما دام الشعر مقتضياً على العمل في الميدان المخاص للتفكير وللتمثيل الروحي، ولا يعني باضفاء صورة على الوجود الخارجي

المتميز من وجود الروح - فإنه بهذا على الأرض التي يتحرك عليها أيضاً الفكر التشي، فالتفكير الديني والعلمي وغيرها. فعليه إذن أن يتحرّز من الاقتراب كثيراً من ميدانها وأن يستعيد طرائقها مع التصور أو أن يختلط بها. صحيح أن هذا الجوار موجود أيضاً بالنسبة إلى كل فن، لأن كل انتاج فني بعيد عن نفس الروح التي تشمل في داخلها على كل مجالات الحياة. لكن في الفنون الأخرى، طريقة التصور تختلف بالطبع عن أشكال الفكر الديني والتفكير العلمي والتفكير التشي لأن هذا التصور، في تعميمه الباطنة، يخضع لمواد جزئية خاصة تزود بالصور. أما الشعر، فعلى العكس من ذلك، يستخدم فيما يتعلق بالقلل الخارجي للأفكار، نفس الوسيلة التي تستخدمها كل الأشكال التshireية للتفكير، وأعني بها الكلام.

ولما كان الشعر قادرًا على الامتناع من أعمق أبعد نمواً في كنوز النفس والروح، فيجب أن نطالب الشاعر بأن تكون لديه معرفة أعمق وأوسع بالموضوع الذي ينبغي عليه أن يعالجها. وفي الفنون التشكيلية ينبغي على الفنان أن يعمل على أن يستلهم الفكرة التي يجب عليه أن يطبع أشكالها الخارجية، المعمارية، أو التجسيمية، أو التصويرية. والموسيقار يجب عليه أن ينفذ بعمق في حياة النفس، والعاطفة المركزية، والوجدان، التي يريد أن يبيتها في الحانه، ولا يوجد فنان إلا وعليه أن يكون مملوءاً بالمعنى الأعمق في الموضوع الذي يعالجها. لكن الدائرة التي ينبغي على الشاعر أن يحيط بها هي أوسع، لأنه يجب عليه ليس فقط أن يمثل عالم النفس والفكر، بل وأيضاً أن ينشد شكلاً خارجياً يتباين معه، وأن يوّل夫 لوحة حية فيها ينعكس العالم المادي والعالم المعنوي، بكمال وثاء لا يتوافران لسائر أشكال الفن. إن على الشاعر إذن أن يعرف الطبيعة الإنسانية في الباطن وفي الظاهر، وأن يُغيّب ذهنه بمشاهدة الطبيعة وظواهرها، وأن يتعاطف مع كل هذه الأشياء وأن يجعلها في خياله.

وينبغي على الشاعر أن يتحرر من كل اهتمام عملي، وأن يتأمل العالم بعين هادئة حرّة.

في التعبير الشعري

وعلينا الآن أن نبحث في التعبير الشعري: في الصورة كما توجد في الروح، وفي الكلمة التي تمثلها، وفي موسيقى اللغة.

إن التعبير الشعري يبدو أنه لا يقوم إلا في الكلمات، ولا يرجع إلا إلى اللغة. لكن لما كانت الكلمات ما هي إلا علامات لتصورات عقلنا، فإن الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا يقوم في اختيار الكلمات، ولا في تركيبها على شكل جمل متفاوتة الطول، ولا في الانسجام والإيقاع والوزن والقافية - إنما هو يقوم في الكيفية التي بها العقل يتمثل الموضوعات. فعلينا إذن أن نبحث في نقطة انطلاق التعبير الشعري في الامتثال الشعري نفسه، وأن نوجه انتباها في المقام الأول إلى الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه الصورة في العقل من أجل أن تتخذ هذا التعبير.

والصورة الشعرية لا تتشكل ولا تصاغ موضوعياً إلا في الكلمات ولذا ينبغي علينا أن ننظر في تعبير اللغة من الجانب النحوي الخالص، وأن نفحص الكيفية التي بها الألفاظ والجمل الشعرية تتميز عن نظائرها في التشر، بغض النظر عن انسجام الأصوات التي تقع الأذن.

ولما كان الشعر له لغة خاصة به تماماً، فإن هذه اللغة، في جانبها الموسيقي، يمكن أن تتشكل من ناحية حدة الأصوات، ومن ناحية طبيعتها هي نفسها. ولهذا فإن هذه اللغة تقتضي الوزن، والإيقاع، والانسجام، والقافية، الخ.

أ - الصورة الشعرية في العقل

ما يقوم به الشكل الحسي أو المرئي المعبر عنه بالحجر أو اللون في التصوير والنحت، وما يقوم به انسجام النغمات في الموسيقى - تقوم به الصورة الخاصة في العقل فيما يتصل بالشعر. ومن هنا فإن قوة الخيال الشعري تقوم في القدرة على تمثيل الموضوعات بواسطة الفكر، دون الذهاب إلى حد إعطائها شكلاً خارجياً فيه من الواقعية والكمال مثلما هي الحال في سائر الفنون، ورداً لهذا الشكل إلى درجة البساطة التي فيها الصورة تستطيع أن تبقى في العقل بوضوح كافٍ للتفكير نفسه.

ويوسعنا، بوجه عام، أن نقول إن طابع الفكر الشعري هو أن يكون تصويريًّا. إنه يضع أمام أعيننا لا الفكرة المجردة عن الموضوعات، بل حقيقتها العينية. ويمثل هذه الحقيقة العينية على النحو الذي نستطيع معه أن ندرك شكلها الخارجي أو الفردي و Maherتها، أعني ما يكون جوهرها؛ وكل هذا ككل واحد في الصورة نفسها. ومن هذه الناحية، نشاهد اختلافاً كبيراً بين الفكر مصوراً على هذا النحو، وبين ما يكشف لنا بطرق أخرى من طرائق التعبير. فمثلاً إذا قال أحد:

«الشمس» أو «هذا الصباح»، فإني أدرك ما يقول، لكن لا الشمس ولا الصباح مصوريتان مجازياً. لكنني حين أقرأ عن شاعر يقول: «الما أشرق الفجر ذو الأنامل الوردية» - فإن نفس الشيء قد عُبر عنه، ولكن التعبير الشعري يضيف إلى فهم الموضوع صورة؛ إذ هو بالأحرى يُبعد الفهم المجرد الممحض، ويوضع بدلاً منه شكلاً واقعياً محدداً. والعبارة: «الإسكندر تغلب على دولة الفُرس» - هي تعبير عن فكرة مرتبة وعينية؛ لكن الواقعية المتعددة - أي: الانتصار - قد ردت إلى تجريد لا تصوير فيه، ولا يوضع تحت أعيننا أي أعمال قام بها الإسكندر. وكذلك الحال في كل ما يعبر عنه بهذه الكيفية، نحن نفهم، لكن الفكرة تظل باهتة شاحبة، باردة، مجردة، وغير محددة. وإنذ فالصورة الشعرية تقدم إلينا ثراء في الأشكال الجسدية انصرافاً فوراً مع المعنى الباطن للشيء وماهيته، بحيث يكون كُلُّاً أصيلاً.

وينبغي أن نميز بين التعبير التصويري، وبين التعبير غير الملائم. ذلك أن الصورة السليمة لا تمثل الشيء إلا في الواقع الذي يلائمه. أما التعبير غير الملائم فإنه - على العكس من ذلك - لا يتوقف مباشرة عند الموضوع؛ بل ينتقل إلى وصف موضوع آخر به فكرة الأول تصبح واضحة محسوسة. والمجاز، والتشبيه يتسببان إلى هذا النوع من التعبير الشعري. فهاتنا، الموضوع المقصود ينضاف إليه غلاف متميّز لا يفيد جزئياً إلا في التزيين، ولا يمكن من ناحية أخرى أن يستخدم كشوح، لأنه لا يناسب الشيء إلا من جانب واحد. فمثلاً: هوميروس يشبه أجاكس، الذي لا يريد الفرار، بحمار عنيد. والشعر الشرقي بخاصة يقدم لنا هذه الفخخنة والوفرة في الصور والت شبیهات.

وفي مقابل الطريقة الشعرية في تمثيل الموضوعات، تقوم طريقة التفكير النثري. فنحن هنا لسنا أمام صورة، بل أمام المعنى في ذاته الذي هو الأساس فيه ولهذا فإن اللغة تكتفي بأن تُدخل الفكرة في العقل. فهي ليست في حاجة حيث إن تضع تحت أنظارنا الواقع المحسوس للموضوع، ولا أن تأتي بصورة أخرى تتجاوز المعنى أو تبتعد عنه كما هي الحال في التعبير غير الملائم.

ب - اللغة الشعرية

جانب اللغة في الشعر يمكن أن يؤدي بنا إلى ملاحظات واسعة وتفاصيل عديدة. لهذا سنكتفي هاهنا بالأمور الجوهرية:

إن على الشعر أن يضعنا على أرض أخرى غير تلك التي نجد أنفسنا فيها في الحياة العامة، أو في الفكر الديني، أو في النظريات العلمية. ولهذا ينبغي عليه أن يخلق لغة أخرى غير تلك التي اعتدناها في المجالات السابقة الذكر. إن عليه ليس فقط أن يتوجب ما يمكن أن يلقي بنا في التافه والمبتذل والمعتاد في النثر، بل وأيضاً أن يتتجنب الواقع في اللهجة والطرق الخاصة بالوضع الديني أو التفكير العلمي. إن عليه قبل كل شيء أن يبعد عن نفسه التجريدات، والتمييزات المنطقية، ومقولات الفكر إذا تجردت من كل صورة محسوسة. وبالآخرى والأولى، عليه أن يتتجنب الصيغ الفلسفية في الحكم والبرهنة، الخ، لأن هذه الأشكال اللغوية تقذف بنا مباشرة من ميدان الخيال إلى ميدان آخر. ومع ذلك فإن الحد الذي عنده ينتهي الشعر ويبدأ النثر حدًّا من الصعب أن نرسمه، ولا يمكن تعينه بدقة.

فإن انتقلنا الآن إلى الوسائل الخاصة التي تستطيع اللغة الشعرية أن تستعين بها للقيام بهذه المهمة، فإن في وسعنا أن نذكر الوسائل التالية:

١ - توجد كلمات وألفاظ خاصة بالشعر، إما من أجل السمو بالفكر، وإما من أجل إعطاء قوة أكبر إلى التهكم أو إلى المبالغة الفكاهية. ونفس التأثير يحصل على نحو أفضل بواسطة تركيب الكلمات، وأشكال التغييرات، الخ. فهاهنا يستطيع الشعر أن يستخدم عبارات ليست مألوفة بسبب قدمها، مما يجعلها غريبة عن الحياة اليومية المشتركة. ويستطيع خصوصاً، من ناحية أخرى، أن يكشف عن قدرته الخلاقية في اللغة بإغنانها بتغييرات جديدة؛ وإذا لم تمنع روح اللغة، فإنه يستطيع أن ييدي عن جسارة كبيرة في الابخراج.

٢ - وثم نقطة ثانية تتعلق بترتيب الكلمات. ويندرج في هذا ما يسمى باسم: الأشكال اللغوية، من حيث هي تتعلق بال الهيئة النحوية نفسها.. بيد أن استخدامها يمكن أن يؤدي بسهولة إلى لهجة الخطابة، بالمعنى الرديء لهذا اللفظ، وإلى البهرجة الإلقاءية. وهذا يفضي على الحبوبية الفردية، وذلك حين يتضاع مكان التدفق الأصيل للعاطفة وللوجدان - طريقة عامة في التعبير وفقاً لقواعد اصطناعية. وبهذا يحدث عكس ذلك التعبير الحي، السريع، المتناثر، الذي يدل على أن العاطفة أعمق جداً من أن تنطق بخطب جميلة، وبهذا، خصوصاً في الشعر الرومانتيكي، يكون لها تأثير كبير في وصف المواقف المركزة للنفس. لكن، بوجه عام، ترتيب

الكلمات هو أحد الوسائل الخارجية التي توفر الكثير من الموارد للشعر.

٣ - كذلك ينبغي أن نذكر ما يعرف في اللغات الأوروبية باسم *péroade*^(١) ويمكن أن نسميه في العربية باسم: المساق، وإن كان لا يوجد في الشعر ولا في النثر العربي. إن ترتيبه يمكن أن يكون بسيطاً وأن يكون مركباً، وسيره يمكن أن يكون حاداً أو متقطعاً، ومجراه يمكن أن يكون هادئاً أو سريعاً ومندفعاً. وهو بهذا يمكن أن يسهم كثيراً في التعبير عن كل موقف أو عاطفة أو وجдан. ذلك أن أعمق الفكر ينبغي أن يتجلّى بكل هذه الجوانب في التمثيل الخارجي.

وفي استخدام الوسائل السابقة الذكر، يمكن أن نميز نفس الدرجات التي أبرزناها في موضوع الفكر الشعري:

١ - فالنُسج الشعري *diction poétique* يمكن أولاً أن يكون حيّاً عند شعب من الشعوب في عصر في اللغة - وهي لم تكتمل بعد تلقى من الشعر نفسه نموها وتطورها الأصيل. هنالك يكون كلام الشاعر بوصفه تعبيراً عن مشاعر النفس، شيئاً جديداً يشير الإعجاب، لأن الشاعر يكشف بواسطة اللغة عما لم يكن قد عبر عنه بعد. وهذا الخلق الجديد ينجلّي أنه أujeوبة من أعاجيب ملكة لم يقيدها الناس بعد. إذ انطلقت من الفم الإنساني، لأول مرة، أسرار النفس التي كانت حتى ذلك الحين حبيسة في صدره. وفي هذه الحالة، فإن قوة التعبير، وإبداع اللغة، هو الشيء الرئيسي، وليس الشكل المتنوع الذي صنعه الفن؛ ولذا يظل النسج بسيطاً تماماً. الواقع أنه في هذه العصور البدائية، لا يمكن أن توجد أشكال مستعملة للفكر، ولا تنوع في طرائق التعبير. إن الفكر يتجلّى حينئذ في لغة طبيعية، لا تعرف أي حيلة من تلك الحيل، ولا تدقّيقاً من تلك التدقّقات، ولا الانتقالات البارعة، ولا التلاعّب بالأسلوب - وبالجملة: لا تعرف أية مزية من تلك المزايا التي تميز البراعة في الفن اللاحق (أو المتأخر). ذلك لأن الشاعر هو أول من يفتح فمه لأمته ويساعد فكرها بأن يعطيه شكلاً في اللغة. ولما كان الكلام آنذاك لم يصبح عملية مشتركة، فقد استطاع الشعر - من أجل إحداث انطباعات طازجة - أن

(١) من اللُفْظ اليوناني: *periodos* = جملة مستديدة البناء وتعرف في البلاغة والخطابة بأنها «الجملة المؤلفة من عدة قضايا تركيبها يتنظم وفقاً لقواعد التوازن» ولكنها ليست ما يعرف في علم الـبـيـع العربي باسم المـواـزنـة أو الطـبـاق أو مـراـعـة النـظـير.

يستخدم كل ما سيتميز، فيما بعد، على أنحاء متفاوتة، كتعبير شعري، عن لغة النثر. ومن هذه الناحية فإن طريقة هوميروس في التعبير لا يمكن أن تبدو اليوم مبتذلة تماماً. إن لكل فكرة لفظاً مناسباً. وعنه لا يلقى إلا القليل من التعبيرات المجازية. فاللغة، رغم أنها غنية جداً، فإنها في غاية البساطة. وكذلك الحال بالنسبة إلى دانته: لقد استطاع أن يخلق لنفسه لغة شعرية حية، وكشف في هذا المجال عن عقرية خلقة ذات طاقة جسور.

٢ - وحينما تتسع دائرة الفكر عن طريق التأمل، فإن تركيبات الفكر تزداد وتتكاثر. ذلك أن سيره يصبح محسوباً أكثر، ويصير أكثر مهارة، وكلما ألف المرء التعبير النحوي، اكتسب الشعر - من حيث النسج - مكانة مختلفة تماماً: إذ حينئذ يكون للشعب لغة نثرية خاصة بالحياة العامة، وطابعها ثابت. هنالك لا بد للتعبير أن يتبع - من أجل أن يحدث تأثيراً - عن اللغة العادية وأن يتخد سورة جديدة، وأن يشكل بفن. وفي الواقع اليومي تستمد اللغة طابعها من مصادمات الوقت. لكن لكي يولد عمل فني، فلا بد أن يتدخل التأمل، بدلأ من العاطفة العابرة، وأن يستطيع الشاعر - حتى في حماسة الإلهام - أن يضبط نفسه. إن نتاج العقرية يجب أن ينمو بهدوء فني وأن يتنظم في انسجام باطن لروح تسيطر على موضوعها بنظرية واضحة بيته. وفي عصور شباب الشعر، يتجلى هذا الهدوء في اللهجة الشعرية التي للغة نفسها. أما في العصور التالية فالامر على العكس: ينكشف العمل والفن عن طريق الفارق الذي يبين عنه التعبير الشعري في مواجهة اللغة النثرية. ومن هذه الناحية، تميز القصائد التي قيلت في الزمن الذي فيه نمت الروح النثرية تميزاً جوهرياً عن قصائد العصور الأولية عند الشعوب التي بقي خيالها شعرياً خالصاً.

والنتاج الشعري يمكن أن يذهب إلى حد أن يعمل من هذا النسج في التعبير الشيء الرئيسي. هناك يتوجه الانتباه له صوب الكمال والصدق والأناقة وتأثيرات النسج. وهما تكتسب الخطابة والإلقاء الخطابي، اللذان تحدثنا عنهما من قبل، سيطرة تقضي على الحيوية الباطنة للشعر لأن التأمل المطبّق على كمال الشكل يتجلّى كنية محسوبة، والفن الموجه بقواعد عقلية يزييف التأثير الحقيقي، الذي ينبغي أن يظهر طبيعياً ساذجاً لا تَحُسُبُ فيه. وهناك أمم كاملة لم تكن تستطيع أن تنتج أعمالاً شعرية غير تلك الأعمال الخطابية. واللغة اللاتينية، حتى عند شيشرون، لا تزال تحتفظ بالسداقة والبساطة؛ أما عند الشعراء الرومان، عند

فرجيل وهو راس مثلاً، فإن الفن يبدو كشيء اصطناعي مفتعل، كل شيء فيه محسوب ومتأمل فيه إننا نتعرف في شعرهما أساساً نثرياً قد عولج بحلبات خارجية. إن الشاعر هاهنا، لنقص في العبرية الأصيلة، يسعى أن يعوض - بالمهارة اللغوية والتأثيرات الخطابية - عما يعوزه من قوة ذاتية وخصوصية في الاختراع. والفرنسيون أيضاً، فيما يسمونه العصر الكلاسيكي في أدبهم، لهم شعر من هذا القبيل، يتناسب خصوصاً مع النوع التعليمي والهجاء. فهنا تجد الصور الخطابية العديدة مكانها الرئيسي. لكن على الرغم من ذلك فإن المسلك العام يبقى نثرياً. والأسلوب حافل بالصور والتزويق إلى أقصى درجة. ومن هذا الضرب أيضاً نسج هردر وشرلر: لكنهما إنما استخدما هذه الطريقة في التعبير كوسيلة ساعدت العرض الشري، واستطاعاً أن يجيزاً ذلك بأهمية الأفكار وجمال التعبير. وبالجملة، فإن الشعوب الجنوبيّة في أوروبا: الأسبان والإيطاليين، مثلاً، ومن قبلهم العرب والفرس، تميزت بالإسراف في المجازات والتشبيهات. أما عند القدماء فالامر على العكس، وخصوصاً عند هوميروس: نجد أن التعبير قد يقي بسيطاً هادئاً. أما عند الشرقيين فنحن نشاهد فكراً في غليان ووفرة، وثراؤه - رغم هدوء النفس - يسعى إلى النمو بفخفة.

٣ - والنسيج الشعري الحقيقي يتمتع من هذه الخطابة الصارخة كما يتمتع من تلك الفخفة والألاعيب الذهنية، وإن كان يسمح أيضاً باللذة الحرة للنسج المصنوع بطريقة جميلة. إنه لا يتجاوز المقدار الذي خارجه تصبح الحقيقة الباطنة في خطط.

العروض والقافية

وللتعبير الشعري جانب آخر ضروري، وضرورته تأتي من كون الفكر الشعري لا يقتصر على اتخاذ الكلمات، بل ينمو في قول حقيقي أصواته تقع الأسماع على نحو متفاوت في الانسجام. وهذا يقودنا إلى ميدان نظم الشعر، أو علم العروض والقافية.

إذا كان النثر المنظوم ليس يعدُّ شعراً، بل هو مجرد أبيات منتظمة، فإن التعبير الشعري لا يولد إلا ثراً شعرياً. لكن الوزن أو القافية لا غنى عندهما كأول تسمة محسوسة للشعر. بل هما ضروريان لتكوين ما يسمى بالنسيج التصويري الجميل.

والنمو الفنـي لهذا العنصر الجـسي يفتح لنا ميدانـاً آخر ومنطقة جـديدة لا نستطيع أن ندخل فيها إلا بالتخـلي عن نـشر الحياة وطرائق العـلوم والعادات الوضـعية لـلـفـكـر المشـتركـ. إنـ الشـاعـرـ هـاهـنـاـ مضـطـرـ إـلـىـ التـحـركـ خـارـجـ حدـودـ اللـغـةـ العـادـيـةـ، وـأـنـ يـشـكـلـ لـغـةـ وـفـقـاـ لـقـوـانـينـ الـفـنـ وـمـتـطـلـبـاتـهـ وـحـدـهـاـ. وـإـنـهـاـ لـنـظـرـيـةـ سـطـحـيـةـ جـداـ تـلـكـ التيـ أـرـادـتـ اـسـتـبعـادـ النـظـمـ، بـدـعـوىـ أـنـ النـظـمـ يـصـدـمـ مـاـ هوـ طـبـيعـيـ^(١).

صـحـيـحـ أـنـ الصـنـاعـةـ الـبـارـعـةـ لـلـأـيـاتـ الـشـعـرـيـةـ، وـفـنـ تـزـوـيـدـهاـ بـالـقـوـافـيـ يمكنـ أـنـ يـبـدوـ نـيـراـ عـلـىـ الـفـكـرـ، وـقـيـداـ يـرـبـطـهـ بـالـشـكـلـ الـمـحـسـوسـ. لـكـنـ هـذـاـ الـاـرـتـبـاطـ يـبـدوـ أـقـلـ ضـرـورـةـ مـنـ الـاـرـتـبـاطـ بـالـأـلـوـانـ فـيـ التـصـوـيرـ؛ لـأـنـ الـمـوـضـوـعـاتـ الـخـارـجـيـةـ، وـالـشـكـلـ الـإـنـسـانـيـ ذـوـاتـ أـلـوـانـ بـالـطـبـيـعـةـ، وـالـخـلـوـ مـنـ الـلـوـنـ تـجـرـيـدـ مـغـتـصـبـ، بـيـنـماـ الـفـكـرـ لـاـ يـقـدـمـ مـعـ أـصـوـاتـ الـلـغـةـ مـسـتـخـدـمـةـ كـمـجـرـدـ عـلـامـاتـ اـصـطـلاـحـيـةـ. إـلـاـ اـرـتـبـاطـ بـعـيـداـ وـقـلـيلـ الـأـلـفـةـ. وـمـنـ هـنـاـ فـيـإـنـ مـتـطـلـبـاتـهـ الثـابـتـةـ الـتـيـ لـلـعـرـوـضـ وـالـقـافـيـةـ يـمـكـنـ أـنـ تـبـدوـ بـسـهـولـةـ كـقـيـدـ عـلـىـ الـخـيـالـ، بـمـنـعـهـ مـنـ التـعـبـيرـ عـنـ أـفـكـارـهـ كـمـاـ تـبـجلـ لـلـعـقـلـ. فـيـإـنـ كـانـ السـيـرـ الـمـنـسـجـمـ لـلـإـيقـاعـ وـالـتـوـافـقـ الـنـغـميـ لـلـقـوـافـيـ يـتـجـانـ جـاذـيـةـ لـاـ جـدـالـ فـيـهـاـ فـيـإـنـ مـؤـسـفـ فـيـ أـحـيـانـ كـثـيـرـةـ أـنـ نـجـدـ أـنـ أـحـسـنـ الـعـواـطـفـ وـأـجـمـلـ الـأـفـكـارـ قـدـ ضـحـيـ بـهـ فـيـ سـبـيلـ هـذـهـ الـجـاذـيـةـ الـجـيـسـيـةـ.

لـكـنـ هـذـاـ الـاعـتـرـاضـ لـيـسـ بـذـيـ قـوـةـ، لـأـنـ مـنـ الـخـطـأـ الزـعـمـ أـنـ النـظـمـ عـقـبةـ فـيـ سـبـيلـ التـدـفـقـ الـحـرـ لـلـشـعـرـ. ذـلـكـ لـأـنـ الـقـرـيـحةـ الـحـقـيـقـيـةـ تـتـصـرـفـ بـسـوـلـةـ وـيـسـرـ فـيـ الـمـوـادـ الـجـيـسـيـةـ. إـنـهـاـ تـحـرـكـ فـيـهـاـ كـمـاـ لـوـ كـانـتـ فـيـ وـسـطـهـاـ الـطـبـيـعـيـ الـخـاصـ بـهـاـ، الـذـيـ لـاـ يـضـايـقـهـاـ وـلـاـ يـرـهـقـهـاـ، بلـ عـلـىـ الـعـكـسـ يـسـمـوـ بـهـاـ وـيـحـلـقـ عـالـيـاـ. وـلـهـذـاـ فـيـإـنـاـ نـشـاهـدـ أـنـ كـلـ الـشـعـراءـ الـكـبـارـ قـدـ سـارـوـاـ بـحـرـيـةـ وـانـطـلـاقـ تـلـقـائـيـ فـيـ الـوزـنـ، وـالـإـيقـاعـ

(١) «من الحق أن لسنج في معارضته للبيانوس الرايف الموجرد في الوزن السكندرى الفرنسي، قد سعى، خصوصاً في التراجيديا، إلى إدخال لغة الترث بوصفها الألائق والأسب وتابعه في هذا الطريق أو لأكل من شلل وجنته في الحماسة الطائفة المضطربة التي اتسما بها في السنوات الأولى من سني شبابهم، ناشدين من وراء ذلك إلى الوصول إلى ما هو طبيعى في الشعر الأكثر افتراقاً من الحقيقة الواقعية. ييد أن لسنج نفسه عاد بعد ذلك إلى وزن الأيامبو في مسرحيته «أنانان الحكيم». وشلل هو الآخر في مسرحية «دون كارلوس» قد ترك الطريق الذي سلكه؛ وجنته، من ناحيته لم يكن راضياً عن الشكل النثري الذي استخدمه أو لأ في مسرحية «أيفجيينا» ومسرحية «ناشرًا»، حتى إنه أعاد كتابتها من جديد إعادة كاملة، فصاغهما نظماً ويتعبير شعرى؛ لقد أعطاهمما ذلك الشكل الظاهر الذي سي Kendall لهم المزيد من الاعجاب باستمرار» (تعليق هيجل).

والقافية التي أبدعواها هم أنفسهم. ولكن فقط في الترجمة تصبح محاكاة مثل هذا الوزن، أو القافية الخ. أمراً قاهراً وعداً فتياً. أما بالنسبة إلى الشعر الحر، فإن ضرورة البحث هنا وهناك عن التعبير الملائم للأفكار تعطي الشاعر أفكاراً جديدة، وبدوات واحتراعات ما كان لها أن تأتي لو لا هذا التهيج. والعنصر الحسي في الشعر، وصوت الكلمات يتسبب جوهرياً إلى الفن، ويجب ألا يبقى عديم الشكل، كما يحدث بالصدفة، في اللغة العادية. بل يجب أن يشكل بطريقة حية. وعلى الرغم من أن هذا في الشعر ليس إلا وسيلة خارجية، فإنه يجب أن يعد هدفاً في ذاته، وبالتالي خاضعاً لقواعد الانسجام. وهذا الاهتمام بالعنصر الحسي يخفف من حقد الفكر، هنا كما في سائر الفنون. وهكذا يجد الشاعر والسامع نفسهما وقد ارتقا هكذا إلى دائرة علية فيها يسود لطف مليء بالسجور. وفي التصوير، والتحت نشاهد أن الشكل، بوصفه الحد المحسوس للامتداد، قد أعطى للفنان من أجلها رسم وتلوين الأعضاء، والصخور، والأشجار، والسحب والأزهار. وفي المعمار نجد أن الحاجات والأغراض التي من أجلها يتم البناء، والجدران، والأسوار، والسقوف - تفرض أيضاً قاعدة متفاوتة في التحديد. والموسيقى لها مثل هذه المباديء الثابتة في القوانين الضرورية للإنسجام؛ بينما في الشعر نجد أن صوت الكلمات، في تركيبها هو بذاته غير منتظم. ومهمة الشاعر إذن هي أن يوجد الانتظام هنا، وأن يرسم ماهية الأشكال والخطوط والإطار المنسجم لتصوراته، وأن يسهم - بهذا التركيب المحكم، في جمالها الحسي.

وكما أنه في التلحين الموسيقي، يجب أن ينسجم الإيقاع والملوديا مع الموضوع - فكذلك النظم - وهو نوع من الموسيقى - يجب عليه، وإن كان ذلك بطريقة عامة، أن يتواافق مع مسيرة الأفكار وطابعها. ومن هذه الناحية، فإن وزن الأبيات ينبغي أن يحاكي النغمة العامة والنسمة الروحية لكل القصيدة. فلم يكن إذن من قبيل الاعتراض أن استخدم - في الشكل الخارجي - وزن الإيمبو، والتروخيه ولاستانا، والاستروفات الألكائية *alcaïques* أو غيرها^(١).

(١) الوزن السكتندي مؤلف من ١٢ مقطعاً؛ والإيمبو قدم مؤلف من مقطعين قصير يتلوه طويل. والاستانتسا stanza مقطوعة من أبيات لا تقل عن أربعة ولا تزيد عن ١٢ مقطعاً. والألكائية: نسبة إلى الكايوبون الشاعر اليوناني (حوالي ٦٣٠ - ٥٨٠ ق.م.). والتروخيه: القدم - في الوزن الشعري اليوناني - المؤلفة من مقطعين: طويل قصير.

ولتحديد التقسيم، ينبغي أن تتخذ نظامين رئيسيين ستعمل على إبراز الفارق بينهما:

الأول: هو النظم الإيقاعي، الذي يعتمد على طول وقصر المقاطع وفي الوقت نفسه على ترتيبها التصويري المختلف وعلى مسيرتها الإيقاعية.

والثاني: هو على العكس من ذلك: يتكون بتغلب الصوت نفسه، سواء من حيث كل حرف من المحرف: ساكناً كان أو صائناً، ومن حيث المقاطع والكلمات الكاملة التي ينظم تركيبها من ناحية وفقاً لقانون التكرار، في أزمنة متساوية، للصوت المساوي والشبيه، ومن ناحية أخرى وفقاً لقاعدة التناوب السيمترى. وإلى هذا النوع يتسبّب الجناس *assonance*^(۱) والقافية.

وهذا النظامان على ارتباط وثيق بعروض اللغة، سواء وجد هذا العروض مبدأه في طول أو قصر المقاطع، أو استند إلى النبرة العقلية التي توسيع معنى المقاطع.

النظم الإيقاعي^(۲)

في النظم الإيقاعي ينبغي أن ندرس:

١ - المقياس الثابت للمقاطع وتركيبها؛

٢ - الحركة التي تعطيها النبرة والفاصلة *Césure* للإيقاع؛

٣ - الانسجام الناجم عن صوت الكلمات دون معونة من القافية.

١ - لما كانت الكلمات ملقة من عدة مقاطع، فإنها تكون سلسلة من المقاطع الطويلة والقصيرة؛ وحتى لو كانت من مقطع واحد، فإنها مرتبطة بكلمات أخرى. وتنتج عن هذا متواالية عرضية من المقاطع والكلمات المتعددة الأنواع،

(۱) أن يكون الحرف الصائب الأخير أو الصوت الأخير، لا المقطع الأخير، واحداً مثل *assonance* أما *allitération* فهو تكرار نفس الحروف أو المقاطع في الكلمات المتتجاوزة مثل *France, franche qui terra, guerra*.

(۲) على القارئ العربي إذ يتذكرة وهو يقرأ هذا الفصل أن عروض الشعر الأوروبي يختلف كل الاختلاف عن عروض الشعر العربي. إذ يقوم النظم في الشعر الأوروبي على: الإيقاع، والإيقاع يقرن على المقاطع الطويلة والقصيرة، وعلى الفاصلة *Césure* في وسط البيت، وعلى النبرة *accent*.

والتي لا تتحدد بأي مقياس ثابت. ومع ذلك فإن من واجب الشعر أن ينظم هذا التوالي، شأنه في هذا شأن الموسيقى في تحريرها الدقيق للمدة غير المنتظمة التي للأصوات، وذلك بإخضاعها للمقياس. ولهذا فإن الشعر يخلق لنفسه تركيبات خاصة من المقاطع الطويلة والقصيرة، قوانينها تفيد في تنظيم سلسلة المقاطع فيما يتعلق بالمدة.

٢ - بيد أن أمثل هذه العلاقات الزمانية المنفصلة تفتح الباب من جديد للعواطف غير المنتظمة، إذا استطاعت أن تتوالى عشوائياً في تنوعها المتعدد. وإذا دخلت العشوائية هكذا، فإنها ستناقض كما قررناه سابقاً في اعتبارنا للمقياس الموسيقي للزمان وللترديد، فيما يخص الذات التي تدرك هويتها في مدة الأصوات. إن الذات (الآن) تتطلب تركباً ثابتاً، وعودة إلى التقدم المستمر في الزمان، وهي لا تدرك ذلك إلا بواسطة وحدات الزمان، التي تتحدد ببدايتها، وكذلك باستمرارها وتوقفها. وذلك هو المبدأ الذي من أجله يرتب الشعر العلامات المنزلة للزمان على شكل أبيات، لها قواعد ثابتة فيما يتعلق بطبيعة وعدد الأقدام، وما يتعلق بابتدائها، وسيرها، وانتهاها.

وعلى الرغم من أن الموسيقى والشعر، فيما يتعلق بالمقياس، يستجيبان لنفس الحاجة، فإن بينهما فارقاً في ذلك. إن المقياس هو النقطة التي عندها يفترقان أكثر ما يفترقان. ولهذا وقع جدال كثير حول مسألة هل يجب، أو لا يجب أن تقرن لأوزان الأذنين. بالذكرار المقيس بواسطة فترات زمنية متساوية. لكنه يمكن بوجه عام أن نقرر أن الشعر، الذي يجعل من الكلام وسيلة لنقل الأفكار، يجب عليه ألا يخضع بشكل دقيق لمقياس ثابت مطلق. في الموسيقى الصوت هو الضوضاء غير المحددة التي تقع الأذن، وهو في حاجة مطلقة إلى تثبيت مشابه للتثبيت الذي يتتجه المقياس. أما القول فلا يحتاج إلى هذا التثبيت، أولاً لأن له قاعدة ثابتة في الفكر نفسه، وثانياً لأنه لا يمتلك كله في العنصر الخارجي للصوت وللأنسجام الجسني. بل على العكس من ذلك، يظل الفكر هو عنصره الفني الجوهرى.

لكن ما يشيع الحياة في المقياس الإيقاعي هو النبرة accent والفاصلة

. Césure

ذلك أنه في الشعر أيضاً نجد أن كل علاقة زمانية محدودة لها نبرتها الخاصة

بها، أعني أن ثم مواضع معلمة بانتظام تبرز بحدة، وتجذب سائر المواقع ويتسق الكل في كل واحد معاً. وبهذا يفتح المجال واسعاً أمام اختلاف قيمة المقاطع: فمن ناحية، نجد أن المقاطع الطويلة تبدو معلمة في تعارضها مع المقاطع القصيرة، حتى أن الـ *ictus* يسقط عليها، وتبدو ذوات أهمية مزدوجة في مقابل المقاطع القصيرة وتعارض المقاطع الطويلة غير المنبورة بنبرات. لكنه قد يحدث أيضاً أن تحظى المقاطع القصيرة بـ *ictus*.

ومن ناحية أخرى لا ينبغي أن تتطابق بداية ونهاية الأقدام بشكل دقيق مع بداية ونهاية الكلمات، وذلك لأن جزء الكلمة الذي يتجاوز التقدم يصلح لربط الآيقاعات فيما بينها. ثم إذا كانت نبرة البيت. قائمة على الصوت الأخير للكلمة التي تجاوز القدم، فهناك يتولد تقسيم محسوس للزمان، لأن المرء يجد نفسه مضطراً للتوقف عند نهاية الكلمة. وهذا التوقف - بالنبرة التي توضع عليه - يصير عمداً تقسيماً جديداً معلماً في الزمان الذي يجري دون انقطاع. ومثل هذه الفواصل لا غنى عنها لكل بيت من الشعر. ومن شأن الفاصلة Césure أن تمنع من الرتوب البارد؛ إنها تدخل شيئاً جديداً في التقدم المستمر الذي كان سيشهي الانتظام الخالي من التنويع.

إلى نبرة البيت والفاصلة تنضاف نبرة ثالثة، هي تلك التي تملّكها الكلمات في ذاتها خارجاً عن استعمالها الوزني. ومن ثم يوجد عنصر ثالث للتنويع يتزايد مع كل أحوال ارتفاع أو انخفاض المقاطع الجزئية.

القافية

وفيما يتصل بالقافية سندرس النقطة التالية:

١ - نشأة القافية؛

٢ - الفارق الدقيق الذي يميز بين ميدان القافية وبين ميدان النظم الإيقاعي؛

٣ - الأحوال التي تطورت فيها القافية؛

١ - لم توجد القافية في الشعر اليوناني ولا في الشعر الروماني. وإنما ظهرت القافية لأول مرة في أوروبا في العصر الوسيط بعد غزو القبائل المتبريرة وفساد اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية). هناك أخلى نظام العروض الإيقاعي المكان لنظام القافية.

وقد بحث الباحثون في النظم عن أصل القافية وقال بعضهم إن أصلها عند العرب. ويعمل هيجل على هذا الرأي فيقول: «إن عصر الشعراء العرب الكبار تأخر عن استعمال القافية في الغرب المسيحي. ثم إن الفن (الشعري) الإسلامي السابق لم يمسس الغرب (الأوروبي). لكن من الصحيح أن الشعر العربي يقدم في ذاته اتفاقاً طبيعياً مع المبدأ الرومانتيكي الذي ألم فرسان الغرب (الأوروبي) في زمان الحروب الصليبية. حتى إن التقارب في الروح - على الرغم من اختلاف المناطق التي ولد فيها الشعر الإسلامي والشعر المسيحي - يكفي كي يجعلنا نتصور أن عروضاً جديداً ممكناً أن ينمو في وقت واحد معاً وعلى نحو مستقل تحت تأثير نفس الأسباب» (ج ٣، طبعة Reclam، ص ٩١ - ٩٢).

ورأى هيجل هذا يحتاج إلى التصحيح:

أولاً: لأن القافية في الشعر الجاهلي، أي قبل القرن السابع الميلادي، موجودة وبكل دقة واهتمام، وحرص بالغ. ولا نعرف شعراً عربياً في أي عصر من العصور السابقة على الإسلام، قد خلا من القافية.

ثانياً: لم تظهر القافية بالمعنى الصحيح في الشعر الأوروبي^(١) لأول مرة إلا في ألمانيا في ملحمة «المسيحي» Krist التي ألفت سنة ٨٦٨ ميلادية، وحلت منذ ذلك الحين محل الجناس allitération؛ وفي La chanson de Roland (كتبت في نهاية القرن العاشر) لا نجد قافية، بل نجد فقط الجناس allitération. وقد ظلت القافية مدة طويلة مؤنثة، ثم صارت بعد ذلك مذكرة. ومعنى هذا أن القافية في الشعر الأوروبي لم تظهر لأول مرة إلا في النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، أي بعد استعمال القافية في الشعر العربي بأربعة قرون على الأقل أما ما قد يوهم أنه قافية في بعض الأناشيد المسيحية اللاتينية منذ القرن الرابع عشر فليس قافية بالمعنى الصحيح.

ثالثاً: كان الاتصال بين أوروبا الغربية قوياً منذ بداية القرن الثامن الميلادي بعد أن استولى العرب المسلمين على إسبانيا في سنة ٧١٣ م، واتسع الفتح الإسلامي في غربي فرنسا وجنوبها وفي سويسرا طوال القرنين الثامن والتاسع،

(١) راجع في هذا الموضوع E. Ernst (thsy): Die Genesis der europäischen EndReimdichtung.

وكان الاتصال المباشر الحيّ بين الغرب وغربي أوروبا (فرنسا، سويسرا، إسبانيا) طوال قرن ونصف على الأقل مما سمح قطعاً بنوع من التبادل الثقافي الأدبي بخاصة. فمن الممكن إذن أن يكون الأوروبيون قد تعرفوا إلى خصائص الشعر العربي في تلك الفترة، أي قبل أكثر من قرن من الزمان من قيام أول شعر عربي استعمل القوافي في نظم الشعر.

رابعاً: يبدو أن ما حمل هيجان على الزعم بأن استعمال القافية في الشعر الألماني لأول مرة لم يكن تحت تأثير الشعر العربي - هو اصراره على الربط بين القافية وبين الدين المسيحي وما سماه الروح الرومنтика، وهو ربط تحكمي لا مبرر له إطلاقاً (راجع ص ٩٠ من ج ٣، نشرة Reclam).

وهنا نشير إلى ما جرى لأوليات الشعر الفرنسي - مثلاً - في هذا الشأن:

في أناشيد الفعال *chansons de Geste* - وقد بدأ نظمها في أواخر القرن العاشر الميلادي - لم توجد قافية، وإنما وجد الـ *assonance*. ويقال عن بيتين أو أكثر إنهم في تلك الحالة حينما يكون الحرف الصائب المنبور الأخير واحداً في كلا البيتين أو في مجموعة من الأبيات، ويستوي بعد ذلك أن تكون الأصوات التي تسبق أو تتلو هذا الحرف الصائب فمختلفة بين البيتين، كما يستوي أن يكون الحرفان الصائنان في كلا البيتين مكتوبين بنفس الطريقة، إذ لا عبرة بالإملاء، وإنما المهم هو أن ينطقا بنفس الكيفية فتكون لهما نفس النغمة: فمثلاً حرف O إذا كان مفتوحاً في النطق فإنه لا يكون في حالة *assonance* مع O إذا كان مغلقاً في النطق.

لكن الأسونانس لم تكن تقتصر على بيدين أخيرين، بل كانت تشمل عدة أبيات معاً يسمى مجموعها باسم *laisse*؛ وكانت القصيدة الطويلة تقسم إلى مجموعات من الـ *laisse* تنتظر أقسام نموّ القصيدة.

لكن بدا للشعراء ابتداء من منتصف القرن الثاني عشر أن الأسونانس غامض، وغير واضح، ولهذا أدخلوا القافية *rime* بأن جعلوا نهاية كل مجموعة من الأبيات تنتهي بنفس الحرف. فأنتجوا حيثند مقطوعات كل واحدة منها من عدة أبيات تنتهي بقافية واحدة. لكن سرعان ما تبيّن لهم صعوبة هذا الأمر من ناحية، وما فيه من رتوب من ناحية أخرى، فاقتصروا على مراعاة القافية في بيدين بيدين فقط.

وخطوا خطوة أخرى في التنويع بأن قسموا القوافي إلى: قافية مذكورة، وقافية مؤنثة: الأولى هي التي تنتهي بقطع بالحرف الصائب المنبور؛ والثانية هي التي كانت تنتهي بعد هذا المقطع المنبور بقطع آخر يحتوي على حرف ≠ غير منبور.

ولما كان يحدث بالصدفة أحياناً أن تتوالى سلسلة من القوافي المذكورة فقط، أو المؤنثة فقط، فقد كان يحدث عن ذلك رتوب. وتلافياً لذلك رأى بعض الشعراء الفرنسيين ابتداء من نهاية القرن الخامس عشر أن يراعوا التناوب بين القافية المذكورة والقافية المؤنثة بصفة متتظمة. وفي القرن السادس عشر جعل رونسار Ronsard هذا التناوب قاعدة عامة لكل الشعر، ما عدا في القصائد الغنائية المقسمة إلى استrophes. وأخيراً جاء مالر بـ Malherbe فجعل التناوب قاعدة مطلقة لكل أنواع الشعر الفرنسي.

والميزة الرئيسية للقافية هي أنها تبين نهاية البيت، ولو لاها لاختلط الشعر بالثر.

أنواع الشعر

الشعر فن كلي، ولهذا فإنه لا يخضع لأي نوع خاص من التطور الناتج عن استخدام مواده. ولهذا فإنه لا يستمد مبدأ التقسيم فيه إلى أنواع من الشعر إلا من الفكرة العامة للتخييل الفني.

١ - إنه يمثل أولاً العالم الروحي كله على شكل واقع خارجي. ولهذا فإنه يحاكي في ذاته مبدأ الفنون التشكيلية التي تقدم لأنظارنا الموضوعات الخارجية. وهذه الصورة التي يمكن وصفها بالتحتية والتي يقدمها إلى عقلنا هو ينميه على نحو معين يتحدد بفعل الناس والآلهة؛ حتى أن كل ما يحدث يصدر في وقت واحد عن قوى إما إلهية وإما إنسانية، وعن عقبات خارجية تحكم في الفعل وتؤخر سيره. وحينئذ يتخد هذا الفعل شكل حادث، فيه يجول بحرية، وأمامه ينمحي الشاعر. وعرض مثل هذه الأحداث هو مهمة الشعر الملحمي. فهو يعرض، بتوسيع وانطلاق شعريين فعلاً من الأفعال في كل مرة ذا صلة بالأشخاص الذين يؤدونه بعزم، وسط تعقيدات ومخامرات تسببها العوارض الخارجية. وهكذا يمثل ما هو موضوعي في موضوعاته ذاتها.

وفضلاً عن ذلك، فإن هذا العالم المثالي، الذي تقدّم لوحته إلى الخيال، نجد أن من يغنى به يفعل ذلك بحيث لا يعلن عنه أنه من تصوّره هو، وأنه تعبر عن إلهام شخصي. إن المنشد، والشاعر الجوال يلقي ما ينظمه على أساس إيقاع انتظامه قريب من الحركة الميكانيكية. والأحداث التي يرويها يجب أن تظهر مستقلة عنه، وأعظم من أن يستوي لنفسه أن يمزج بها شخصيته.

٢ - وفي مقابل الشعر الملحمي نجد الشعر الغنائي. ذلك أن ما يعبر عنه الشعر الغنائي هو ما هو ذاتي، هو العالم الباطن، والعواطف، والتأمّلات، والانفعالات التي تخلّج بالنفس. فبدلاً من أن يغرس تطور فعل، فإن ماهية وغاية النهاية هما التعبير عن الحركات الباطنة لنفس الفرد. فهنا إذن لا يجري أمام أعيننا منظر عالم بأسره على شكل حادث كبير؛ بل الفكر الشخصي، والعاطفة والتأمل الباطنان بما فيها من حقيقي وجوهري. والشاعر الغنائي يعبر عنها بأنّها فكره هو، ووجوداته هو، ومزاجه هو الشخصي أو ناتج تأمّلاته، والممحض الحبي لروحه. ولهذا فإنه فيما يتصل بالعرض الخارجي، فإن الشعر الذي يملأ نفسه لا يمكن أبداً أن يكتفي بالإلقاء الميكانيكي، مثلما يكتفي هذا في الشعر الملحمي. إن المنشد عليه - على العكس من ذلك - أن يعبر عن الأفكار التي يحتوي عليها الشعر الغنائي كما لو كان من إلهامه هو الشخص، وكشيء يشعر به شعوراً عميقاً. بل إن هذه الطريقة في التعبير ينبغي أيضاً أن تتحذّط طابعاً موسيقياً، وأن تسمح - وأحياناً أن تجعل من الضروري - بالتغييرات المتنوعة للصوت، وبالغناء وبالصاحبة بآلات، الخ.

٣ - والنوع الثالث من الشعر يجمع خصائص النوعين السابقين: الطابع الموضوعي في الفعل الذي يجري أمام أعيننا، والطابع الذاتي الذي للداعي الباطنة التي تحرّك الأشخاص، ومصائرهم، مما هو الناتج الضروري لوجوداتهم وأفعالهم. وهنا، كما في الملhma، يعرض فعل أمام أعيننا: صراع يجري، ويتهي بحلّ. إن قوى ملتوية انخرطت في اشتباك، وأحداث قد اختلط بعضها ببعض، ويمتزج النشاط الإنساني مع نشاط مصير يجدد سير الأحداث، أو نشاط عناية توجهها. لكن الفعل لا يبدو لنا كحدث ماض، على شكل حكاية باردة لا حياة فيها. بل نراه ينبثق حيّاً وحاضراً من إرادة الأشخاص، ووجوداتهم وخصائصهم الفردية - وهذا هو ما يمثل مبدأ الشعر الغنائي. وفي نفس الوقت نجد أن هذه

الشخصيات لا تقتصر على التعبير عن عواطفها؛ بل هي تتجلّى في تطور وجداناتهم، وتسير قدمًا من أجل تحقيق غاية تشهد فيها الإرادة. وكما في الشعر الملحمي، الذي يمثل الجانب الجوهرى للأشياء، نجد أن هذه الوجdanات والدوانع تستمد قيمتها من المبادئ الخالدة التي للفعل وللحياة الإنسانية. وهذه المادة والمواقف التي فيها تتحدد إرادة الأشخاص هي التي تضفي النبالة على مصادرهم. وهذا المزج بين حَذَى الوجود، وأحدهما يصدر عن الآخر، واللذان يكونان طبيعة الروح - يشكّل شكل وأساس الشعر المسرحي.

أما فيما يتعلق بالتمثيل المسرحي فإنه - إلى جانب الديكورات الخارجية على خشبة المسرح - فإن الشخصية الكاملة لمن يقوم بالدور هي الجوهر وعليها الاعتماد، لأن الإنسان الحقيقي هو نفسه أداة التمثيل المسرحي وينبغي عليه في المسرحية، كما في الشعر الغنائي، أن يعبر عمّا امتلأت به نفسه كما لو كان من انطباعاته الخاصة وأفكاره. ومن ناحية أخرى، فإنه على علاقة مع أشخاص آخرين (هم الممثلون معه) تجاههم يؤدي دوره. ولهذا يجب عليه أن يضيف إلى تعبير اللغة تعبير الحركات والإشارات التي هي - شأنها شأن الكلام - لغة النفس أيضًا وتتطلب شكلاً غنياً. وأحياناً يذهب الشعر الغنائي إلى حد أن يوزع العواطف التي يعبر عنها بين أشخاص مختلفين، وتوزيع المناظر. وبالأخرى، والأولى نشاهد أن العاطفة الشخصية تتجلّى بواسطة الأفعال. وتبعاً لذلك، فإنها تجعل من الضروري لغة الفعل الذي يعتبر بطريقة تركيبية عن الأفكار المشتتة في الكلمات، وتعطي التعبير شيئاً أكثر شخصية وتحديداً.

وإذا رُفِعت الحركات والإشارات إلى درجة من التعبير بحيث يمكنها أن تستغنّ عن الكلمات، فإنه ينشأ عن ذلك من المحاكاة الصامتة *pantomime*، الذي فيه تصير الحركة الإيقاعية للشعر نوعاً من الحركة الإيقاعية لأعضاء البدن. وهذه الموسيقى التجسيمية لل渥ضعات والحركات التي يؤديها الجسم تشيع الحياة في العمل الجامد الذي أبدعه النحت. والرقص يجمع في ذاته بين خصائص الموسيقى والنحت.

والآن فلتتناول كل واحد من هذه الأنواع بإيجاز.

الشعر الملحمي

٢ - الأشكال التمهيدية

يبدأ هيجل الكلام عن الشعر الملحمي بالمعنى الدقيق - بالإشارة إلى أشكال أولية مهيئة تعداد مرحلة أولى للشعر الملحمي. وهذه الأشكال هي:

أ - الأجرام والجنو؛

ب - القصائد الفلسفية؛

ج - الملائم الكونية؛

د - أنساب الآلهة.

أ - أما الأجرام *épigramme*، بمعناه الأصلي، فهو نقش على أعمدة أو قطع أثاث، أو تماثيل أو قرابين مقدمة للألهة. والأجرام يقول فقط ما هو هذا الشيء، أي أنه بطاقة توضح الشيء الذي عليه كتب. أما الجنوم *gnome* فهو الحكمة أو الكلمة الأخلاقية. ولهذا يعبر عن واجبات في الحياة وعن الحكمة العملية. وما يجعل هذه الحكمة والأحداث ذات طابع ملحمي - في نظر هيجل - هو أنها ليست تعبيرات عن عواطف شخصية للفرد، ولا عن تأملاته الشخصية. والإيلجيا *élégie* اليونانية القديمة لها أيضاً هذا الطابع الملحمي إلى حد ما. ومن أمثلة الجنومات: الحكم المنسوبة إلى سولون^(١)، و«الأشعار الذهبية» المنسوبة، إلى فيثاغورس^(٢).

ب - أما القصائد الفلسفية، فأشهرها في العصر اليوناني: قصيدة برميدس وقصيدة اكسينوفان وتحيل إلى ما قلناه عنهما في كتابنا: «ربع الفكر اليوناني».

ج - أما الملائم الكلامية *Cosmogonies* فتتحدث عن نشأة الكون وميلاد الأشياء، وخصوصاً ميلاد الطبيعة، والصراع بين القوى التي تسود فيها. والخيال

(١) راجعها في نشرتنا لكتاب: «مختار الحكم ومحاسن الكلم» تصنيف المبشر بن فاتك. مدريد سنة ١٩٥٨.

(٢) راجعها في نشرتنا لكتاب: «الحكمة الخالدة» تصنيف مسكويه. ط١، القاهرة سنة ١٩٥٢.

الشعري فيها يسعى إلى التعبير بشكل عيني عن تكوين الكائنات على شكل أفعال وحوادث. وفيها نجد تشخيصاً لقوى الطبيعة وظواهرها وتفاصيلها في مختلف الممالك: المملكة النباتية، والحيوانية، والإنسانية، والجمالية. والشعر الهندي غني بهذا النوع، وحافل بالأوصاف والاختراعات الخيالية، وقد عرضت فيها على شكل حكايات غليظة وفاجرة تتعلق بنشأة العالم وما يفعل فيه من قوى.

د - وأنساب الآلهة هي من هذا النوع، وكلها تتعلق بنشأة الآلهة والأنساب التي بينهم. ومن أشهر الملاحم التي من هذا النوع، ملحمة «أنساب الآلهة» من نظم الشاعر اليوناني القديم هسيود. وفيها نجد دورات العالم تتخذ شكل أحداث إنسانية. والتصورات فيها أقل رمزية؛ والآلهة يتخلون عن شكل القوى الفيزيائية، ويستخدمون شكل شخصية روحية.

لكن يلاحظ على هذه الأشكال الأربع أن موضوعها ليس شعرياً بالمعنى الصحيح. ذلك لأن الحكم والأدب الأخلاقية، والقصائد الفلسفية هي دائماً تجريدات وعموميات. أما العمل الشعري بالمعنى الصحيح فيمثل فكرة عينية على شكل فردي.

ب - خصائص الملhma

١ - الخصائص العامة

أما الملhma - بالمعنى الدقيق - فموضوعها فعل مضى، وحدث يشمل عالماً بأسره، بما فيه من أحوال وعلاقات وفييرة، ويتنظم أمته، وتاريخ عصر بأكمله. أن مجموع العقائد والأفكار التي لدى شعب من الشعوب، وروحه التي تطورت على شكل حادث واقعي هو بمثابة اللوحة الحية له - هذا هو ما يكون المضمون والشكل للملhma بالمعنى الصحيح. ويرتبط بهذه الواقعية الوعي الديني بكل الحقائق العميقية التي للروح الإنسانية - هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى . الحياة المدنية والمتنزية، والأعراف ، وال حاجات المادية ووسائل إرضائها. وكل هذا يبيت فيه الحياة في الملhma بواسطة مزج وثيق بين أفعال الأشخاص وطبعهم، لأنه بالنسبة إلى الشعر الحقيقة العامة لا توجد إلا بملامح فردية وعلى هيئة حية. ومثل هذا الموضوع الذي يشمل عالماً، ومع ذلك يتركز في فعل فردي، ينبغي حيثذا أن

ينمو بطريقة هادئة، دون أن يتعجل مثل الفعل المسرحي الذي يسرع نحو هدف وختامة نهائية. ولا بد أن يكون في استطاعتنا أن نتوقف لتأمل المسيرة الرائعة للأحداث، وأن تخلب لبنا اللوحات الجزئية والأحداث العارضة وأن يتذوقها بكل تفاصيلها. وبهذا يحتفظ سير القصيدة الملحمية بشكل تسلسل منتظم، لكنه ليس مستقيماً؛ ولا تقوم وحده إلا في أساس الموضوع الملحمي. ولهذا فإنه إذا لاح - بسبب امتداده والاستقلال النسبي لأجزائه - إن تم قطع الاتصال، فينبغي ألا نعد الملحمية مجموعة من الأناشيد المنفصلة. ويجب أيضاً - شأنها شأن كل عمل شعري - أن تكون كلاً عضوياً، مع جريانها بهدوء، بحيث أن كل جزء وكل صورة حية للواقع تستطيع أن تجذب إليها اهتمامنا وانتباها.

ولما كانت الملحمية تعبر عن حضارة أولية بدائية، فإنها تعد «الكتاب المقدس» للشعب؛ وكل أمة كبيرة ومهمة لها مثل هذا الكتاب، الذي يعد كتابها القومي، وفيه التعبير عن روحها وما يكُون قوامها. ومن هذه الناحية، فإن هذه الأعمال هي الينابيع العميقـة التي منها يستقى الشعب وعيه بذاته، وسيكون من المفيد تكوين مجموعة من هذه الكتب المقدسة الملحمية؛ ذلك لأن سلسلة الملائمـ، حينما لا تكون أعمالاً اصطناعـة لعصر متأخر، ستكون بالنسبة إلينا بمثابة رواق فيه صورت روح كل شعب كما لو كانت صورـت في لوحة دقة أمينة. ومع ذلك فإن كل الكتب المقدسة ليس لها الشكل الشعري الذي للملـمية. ومن ناحية أخرى فإن الشعوب التي سجلـت أقدس ما لديها في الحياة الدينـية والدينـوية على شـكل أعمال ملـمية. لا تملك كلها كتابـاً دينـية مقدـسة. فالعهد القديـم (من الكتاب المقدس) - مثلاً - يحتوي على كثير من الحكايات التي من النوع الملـمي والممزوجـة بتـواريـخ حـقيقـية، كما يحتوي على قطـع شـعرـية متـشـورة هنا وهـنـاك؛ لكنـ المـجمـوع ليس أبداً عمـلاً فـنيـاً. والقرآن يقتـصـر أساسـاً على الجانب الدينـي». وفي مقابل ذلك نجد أن اليونان لهم كتاب مقدس شـعـري هو قصـائد هـومـيـروسـ، ولكنـ ليست لهم كتابـ دينـية مقدـسة كـذلكـ التي تـجـدهـا عندـ الهـنـودـ وعـندـ الفـرسـ. ولكنـ أيـنـما وجـدـنا مـلـاحـمـ أولـيـةـ، فإنـ عـلـيـناـ أنـ نـمـيزـ جـوهـريـاـ هـذـهـ الكـتبـ الأسـاسـيةـ منـ الأـعـمـالـ الـكـلـاسـيـكـيـةـ الـمـتأـخـرـةـ، التيـ لاـ تمـثـلـ بـعـدـ الـوـحدـةـ الشـامـلـةـ لـروحـ شـعـبـ، ولاـ تـعـكـسـ إـلـاـ بـشـكـلـ جـزـئـيـ فيـ وـاحـدـ منـ اـتـجـاهـاتـ الـجـزـئـيـةـ الـخـاصـةـ. وهـكـذاـ نـجـدـ أنـ الشـعـرـ المـسـرـحـيـ عـنـ الـهـنـودـ، أوـ تـرـاجـيـدـيـاتـ سـوـفـقـلـيـسـ لاـ تـقـدـمـ لـنـاـ مـثـلـ هـذـهـ الـلوـحـةـ، مثلـ «ـالـرـاماـيـانـاـ»ـ وـ«ـالـمـهـاـبـهـرـتـاـ»ـ، أوـ «ـالـإـلـيـاذـةـ»ـ وـ«ـالـأـوـدـسـاـ»ـ.

ولما كان الشعور الساذج لآية من الأمم يعبر عن نفسه لأول مرة، بطريقة شعرية في الملhmaة، فإن القصيدة الملحمية تظهر في العصر المتوسط الذي فيه يستيقظ الشعب من جهالته، والذي فيه تكون روحه من القوة بحيث ينجلّي في الخارج عالمها الخاص بها وتستشعر لأنهايتها. ولهذا فإن كل ما يكون، في عصر متاخر، عقيدة ثانية أو قانوناً أخلاقياً ودينياً، فإنه لا يزال يبقى فكراً حيناً وفردياً، والإرادة والعاطفة لا تميز إداهاماً من الأخرى. وفيما بعد، حين تتطور الروح الفردية، فإنها تنفصل عن الأخطار وعن الحياة العامة للأمة وعن مواقفها وطريقة تفكيرها وأفعالها ومصائرها. وفي الوقت الذي فيه يحدث في الإنسان الانفصال بين العاطفة وبين الإرادة. هنالك يأتي بعد الشعر الملحمي: أولاً الشعر الغنائي، ومن بعده يأتي الشعر المسرحي، ويصل كلاهما إلى أعلى درجات نضوجه. وهذا هو ما يحدث خصوصاً في الأيام الأخيرة من حياة الشعب. وهناك نجد أن المبادئ التي ينبغي أن توجه الإنسان في سكون لا تصدر مباشرة عن قلبه وضميره، بل تدرك أنها تشكل قانوناً خارجياً صاغته العدالة والقوانين الوضعية. إن تنظيماً سياسياً ومجموعة من الأوامر الأخلاقية هي التي تفرض نفسها عليه كضرورة يجب عليه أن يخضع لها إرادته. ومنذ ذلك الحين، وفي تعارض مع نظام الأشياء الوضعية المعتمد هذا، تخلق النفس لنفسها عالماً متميزاً ومستقلاً، عالماً مثالياً من نتاج العيان والتأمل والعاطفة والمشاعر - دون أن يخرج بعد عن المجال التأملي - يعبر غنائياً عن هذا التركيز الباطن وعن هذا التبادل الداخلي مع أمور النفس؛ أو الوجدان الفعال والعملي هو الذي يتخذ هذه السيطرة بحيث يكون هو الأمر الرئيسي أو حين يسعى كي يرثى على نفسه الانتباه والاهتمام، فإنه يسلب الظروف الخارجية والفعل العام والأحداث: استقلالها الملحمي. وهذه القوة الفردية للأشخاص والوجدانات - تفضي إلى الشعر المسرحي. بيد أن الملhmaة لا تزال تتطلب تلك الوحدة المباشرة بين العاطفة والفعل، والقصد الباطن الذي يسعى إليه الأشخاص والأحداث، والعوارض الخارجية التي تتم بالضرورة؛ وهذه الوحدة، في أصالتها وحقيقةها، لا توجد إلا في العصور الأولى من الحياة القومية.

لكن لا تخيلن أن الشعب، في عصره البطولي، الذي هو المهد الحقيقي لملحمته، يملك فن وصف نفسه بطريقة شعرية. فالقومية الشعرية في ذاتها وفي وجودها الواقعي هي شيء، وشيء آخر هو الشعر كعاطفة وتصور أو تمثيل فني

لمثل هذه المرحلة من الحضارة. إن الحاجة إلى التعبير عن تصوراته، وتطور الفن، هو أمر متاخر عن الحياة الشعرية نفسها في سياقتها الأولية. إن هوميروس والقصائد التي تحمل اسمه متاخرة بعده قرون عن حرب طروادة، التي هي حرب حدثت فعلاً، كما أن هوميروس هو في نظري شخص تاريخي مباشر فعلاً. وكذلك الحال بالنسبة إلى أوسييان Ossian إن صَحَّ أنه هو الذي ألف الأشعار المنسوبة إليه: إنه تغنى بماضٍ بطولٍ أثار أفوله ذكرياته وجعله يستشعر الحاجة إلى تمثيله شعرياً.

وعلى الرغم من هذه المسافة التي تفصل بين الشاعر وبين موضوعه، فلا بد مع ذلك أن تبقى ثم علاقة وثيقة بينهما. إذ لا بد أن يحيا الشاعر في علاقات، وأفكار، ومعتقدات مشابهة - كيما يشعر بالحاجة إلى إضافة الفكر الشعري والشكل الفني إلى أشياء لا تزال هي الجوهر الباطن لعصره وله هو أيضاً. أما إذا لم توجد هذه الصلة بين روح عصره والأحداث التي يضعها، فإن قصيده الملحمية ستكون بالضرورة متناقضة وممهلة. إن هاهنا مبدأين حاضرين: أحدهما هو الأساس في العالم الملحمي الذي عليه أن يقدمه، والآخر هو الذي يسيطر على خياله. فإن كان أحدهما مختلفاً عن الآخر جوهرياً، نشأ عن ذلك عدم اتفاق يبدو لنا مزعجاً. إذ من ناحية نشاهد مناظر عصر معين، ومن ناحية أخرى نشاهد أشكالاً وأفكاراً، وأراء للزمان الحاضر المختلف عن ذلك الماضي، وقد مزجها مجهد من التأمل المبدع. وهذه الطرق التي يلتجأ إليها الفن العالِم، إذا ما طبقت على عقائد سابقة، فإنها لا تزدي إلا إلى عمل بارد. فيما أن تأخذ شكل الخرافة، وإما أنها لا تقدم إلا زينة فارغة وألية شعرية تعوزها الروح والحيوية الخاصة بها.

أما عن المكانة التي يحتلها الشاعر في الملهمة الشعرية، فنقول إن الملهمة يجب أن تكون التمثيل الموضوعي لعالم مستقل، يرتبط به الشاعر مع ذلك بأفكاره. ييد أن العمل الفني الذي يمثل هذا العالم هو، ويجب أن يبقى انتاجاً حرزاً أنتجه فرد. وللتذكرة ما قاله هيرودرت. حين قال إن هوميروس وهسيود قد أعطيا لليونانيين آلهتهم.

والشاعر الملحمي الحق، على الرغم من استقلال مبدعاته؛ فإنه يبقى وطنياً (أو: قومياً) بالأفكار والوجدانات والنيات التي للأشخاص الذين تصورهم وكذلك

باللون المحلي للوحاته. ولهذا نجد أن العالم الذي وصفه هوميروس هو في جوهره يوناني.

ولكن بسبب الطابع الموضوعي للملحمة في مجموعها، فإن الشاعر يجب عليه أن يمحو نفسه أمام موضوعه، وينبغي أن تخفي منه شخصيته. إن العمل الفني هو وحده الذي يظهر، وليس الشاعر. ومع ذلك فإن فكره هو المعيّن عنه في القصيدة الملحمية. إنه أبدع هذا العمل في خياله، وأورّع فيه روحه وعقريته، لكن لا شخصه ولا يده تكشف عن نفسه فيه مباشرة. فمثلاً في «الإلياذة» نجد أن من يتباين بالأحداث هو تارة كلخاس، وتارة أخرى نسطور؛ ومع ذلك فكلام كليهما هو من وضع الشاعر. وأكثر من هذا: ما في أعماق نفس الأفكار، الشاعر يفسره موضوعياً بأنه ناتج عن تدخل الآلهة.

لكن القصيدة الملحمية، بوصفها عملاً فنياً حقيقياً، لا يمكن أن يدعها إلا إنسان واحد. فلئن كانت الملحمية تعبر عن حياة أمة بأكملها وشعب بأسره، فإن الشعب لا يؤلف قصيدة، بل الذي يؤلفها إنسان فرد. وعقريّة عصر، أو أمة هي في الحقيقة السبب العام والجوهرى؛ لكن الفعل لا يصير واقعياً إلا إذا تركز في عقريّة فردية لشاعر مفرد، يستلهم روح ذلك العصر ويمثله بماهيته، ثم يجعل منه تصوره وأساس عمله. ذلك أن القصيدة انتاج للروح، والروح لا توجد إلا كفكرة فردية.

٢ - الخصائص الجزئية

ثم يتناول هيجل الخصائص الجزئية للملحمة، تحت المسائل التالية:

١ - ما الذي يجب أن تكون عليه الحالة العامة للعالم الاجتماعي الملائم لعرض الفعل الملحمي؟

٢ - ما هي طبيعة هذا الفعل الفردي، وبماذا يتميز؟

٣ - ما هي الوحدة في الملحمـة؟

وعن المسألة الأولى يقول إن حالة الحضارة الأكثر ملامة لأن تكون أساساً للملحمة هي تلك التي تقدم شكلًا ثابتًا موجوداً من قبل، لكن بحيث أن الأشخاص يتجمسونها على نحو حي وأصيل. لأنه إذا كان الأبطال الذين يجب وصفهم على

رأس هذا المجتمع هم الذين أسسوه، فإن طابعهم يصير شخصياً أكثر مما ينبغي، ويفقد ذلك الواقع الموضوع الذي هو السمة الأساسية في الشعر الملحمي.

والعالم الذي تمثله الملهمة يجب أن يكون محدداً نوعياً ويقدم طابعاً أصيلاً في كل أشكاله؛ إنه عالم شعب خاص هو الذي يجب أن يتجلّى فيها. ومن هذه الناحية نجد أن كل الملاحم الأولية تقدم إلينا صورة روح قومية تعكس في الحياة المترتبة، والأيام وال العلاقات الاجتماعية، وال الحرب والسلم، وال حاجات العقلية، الفنون، والأعراف، والمصالح، وبالجملة تعتبر عن فكر الشعب في كل أشكاله وأحواله.

وهذا الشكل العام للمجتمع الذي يناسب الملهمة ينبغي ألا يمثل في حالة السلام والهدوء، ولا أن يوصف بذاته، بل يجب أن يظهر على أنه الأساس الذي يقوم عليه حادث يتطور بنفسه ويكشف عن القومية بسبب ارتباطه بالأمة في كل النقط. وهذا الحادث لا يمكن أن يكون مجرد واقعة عرضية بل يجب أن يكون فعلاً حدته أسباب معنوية من الطراز الأسماى، ويتم بواسطه إرادة الأشخاص.

ويوجه عام، يمكن أن نقول إن حالة الحرب تقدم للملهمة أنساب المواقف لأن الحرب عبارة عن أمة بأسرها قد وضعت في حركة، وتكشف - في مواقف عامة - عن إلهام أو نشاط جديد، لأن هذه هي أعظم فرصة للتتفاهم مع نفسها. ومن هنا نجد أن الحرب موضوع الملاحم الكبرى: «الرامايانا»، «الإلياذة»، قصائد أوسيان، «أورشليم محررة»، تأليف تسو Tasso، «أرليندو الغاصب» تأليف أريوستو Ariosto، وملحمة كامؤنس Camoëns: «اللوسيادس»^(١) الخ.

فإن قيل: وأين الحرب في «الأودسا» لهرميروس، و«الكوميديا الإلهية» لدانته، و«ملحمة المسيح» Messiade لكلوبيستوك؟ إجاب هيجل: إن «الأودسا» تحكي ذيلاً من ذيول حرب طروادة؛ و«الكوميديا الإلهية» تقوم على الصراع الناجم عن الخطيئة الأصلية، الصراع بين الخير والشر في العالم الأرضي وما

(١) Os Lusiadas = أبناء لوسو = البرتغاليون (سنة ١٥٧٢). وهي ملحمة من أناشيد تروي اكتشاف طريق الهند بواسطة فاسكر دا جاما (١٤٩٨ - ١٤٩٧). وفيها وصف لتاريخ البرتغال ولنظام العالم. وتعتبر فيها العجائب القوية بالعجزات المسيحية.

وقد أصبحت هذه الملحمة القصيدة القومية للبرتغال.

سينجم عنه في البرزخ ثم في العالم العلوي؛ و«ملحمة المسيح» موضوعها هو الحرب ضد أبناء الله.

إن موقف الحرب يفتح أمام الملحمات مجالاً فسيحاً: فيه تكثر الواقع والحوادث المهمة التي تبرز فيها القيم السامية.

وكمثال على النقص في هذا العنصر، عنصر الحرب، يسوق هيجل ملحمة «فرسالا» Pharsale تأليف لوكان Lucain، وذلك زمن المتنافسين فيها قريباً من بعضهم البعض ومتجاورون جداً على نفس الأرض في نفس الوقت. فمعركته بدلأً من أن تكون صراعاً بين قريتين مختلفتين هي مجرد صراع بين أحزاب، مما جز الأشخاص إلى الخطأ أو الجريمة المأساوية. والحوادث فقدت، لذلك، نصوصها وبساطتها، فتشابكت وتعقدت. ومثل هذا وقع في ملحمة «آل هنري» La Henriade تأليف فولتير.

أما الصراع بين أمتين كلتاهما أجنبية عن الأخرى فهو أمر جوهري: إذ كل شعب يكون في ذاته كلاً تماماً، متميزة من سائر الشعوب ومعارضاً لها. فإن انجرروا إلى حرب الواحدة ضد الأخرى فليس ثم رابطة أخلاقية قد قطعت؛ ولم ينتهك أي شيء له قيمة مطلقة؛ ولم ينقسم أي كل ضروري. بل الأمر على العكس تماماً، فالحرب بينهما هي من أجل المحافظة على وحدة الكلمة وحقها في الوجود. فإن نشب هذه الحرب فهذا موافق تماماً للطابع الجوهري للشعر الملحمي.

لكن ليس معنى هذا أن كل حرب عادية بين الأمم التي تشعر بالعداء يمكن أن تعتبر صالحة للعرض في ملحمة. بل لا بد من شرط ثالث يضاف إلى الشرطين السابقين، وهو المطالبة بحق ينتسب إلى التاريخ الكلي، يطالب به شعب ضد شعب آخر. هنالك فقط يجري أمامنا مشهد مغامرة جيدة وعظيمة، ولا يمكن أن يبدو أنه أمر شخصي، وخطوة استبدادية للغزو، بل هو يبدو أنه حادث أملته ضرورة عالية، وإن كانت الظروف الخارجية والأسباب القريبة يمكن أن تتخذ مظهر الإهانة أو الانتقام الشخصيين. ونحن نشاهد شيئاً شبهاً بهذا في ملحمة «رامايانا» الهندية. وهو أظهر وضوهاً في «الإلياذة» حيث يحارب اليونانيون الآسيويين، ويقومون بالمعارك الأولى لهذا النضال البطولي الجبار، الذي تكون الحرب الميدية (بين اليونانيين والفرس) النقطة المركزية وما يشبه التاريخ اليوناني كله.

ويالمثل نجد في ملحمة «السيد القمبيطور» الحرب ضد المسلمين. وفي ملحمتي تسر («أورشليم محررة») وأريوستو («أورلندو الغاصب») نشاهد النصارى يحاربون ضد الشرقيين («المسلمين»). وفي ملحمة كامؤنس («اللوسيادس») نشاهد البرتغاليين يحاربون الهندو، وهكذا نشاهد في كل الملاحم الكبيرة تقريباً شعوراً تختلف من حيث الأخلاق والدين واللغة يحارب بعضها بعضاً. وهذا العمل يهمنا إلى أعلى الدرجة إذا أدى إلى الانتصار العادي المشروع - من ناحية التاريخ الكلـي - لمبدأ، على مبدأ منحط، الانتصار الذي تحزره الشجاعة التي لا تدع للمغلوب أية فرصة للنهوض من هزيمته.

٣ - الفعل الملحمي

وهذا الصراع بين أمم بأسراها، والذي ثُعرضه الملحمة الشعرية، يتصنـف بالخصائص التالية:

أ - الفعل الملحمي، على الرغم من أنه يقوم على قاعدة عامة، فإنه ينبغي أن يكون حياً ومحدداً على نحو فردي؛

ب - ولما كان الفعل لا ينجر إلا بواسطة أشخاص، فإن علينا أن نحدد طبيعة الأشخاص الملحميين؛

ج - لا تتجلى موضوعية الفعل الملحمي فقط بالطابع الخارجي الذي يتتخذه سير الأحداث، بل يتجلـى على نحو أقوى بواسطة القوة العليا التي تحكم في هذا السير للأحداث. وهذه القوة العليا تتجلـى كضرورة باطنـة ومستورة، كما تتجلـى باتجاه سلبي للقوى الخالدة أو للعناية الإلهية.

أ - قلنا إن من الضروري أن يكون أساس الملحمة مغامرة قوية تنطبع فيها العصرية الكاملة لشعب من الشعوب، في النضارة الأولى لوجوده البطولي. ونقول الآن أنه يجب أن ينفصل عن هذا الأساس هـدف خاص، في تحقيقه يتجلـى أيضاً الطابع القومي بكل وجوده.

وهـذا الهدف، كما تعرف، يتـخـذ في الملحمة شـكـل حـادـثـ. فـعليـهـ أنـيـبـيـنـ كيفـأنـإـرـدـاـهـ الشـعـبـ وـنـشـاطـهـ يـتـرـكـزاـنـ فـيـ هـذـاـ الحـادـثـ. إـنـ الفـعـلـ وـالـحـادـثـ يـصـدـرـانـ كـلاـهـماـ عـنـ روـحـهـ العـامـةـ، التـيـ تـتـحـقـقـ لـيـسـ فـقـطـ عـلـىـ شـكـلـ نـظـريـ بـوـاسـطـةـ

معتقداته وتصوراته، بل وأيضاً على شكل محلٍّ بواسطة أحداث تاريخه. وفي هذا التحقيق ينبغي تمييز جانبين: الجانب الباطن، أي الهدف الذي يسعى إليه الإنسان، والذي يجب عليه أن يعرفه وأن يريد إنجازه، وأن يحصل نتائجه لنفسه؛ والجانب الخارجي، وهو العالم المادي والمعنوي، الذي في وسطه يستطيع الإنسان وحده أن يعمل، والذي يواجه فيه الصدف والأفكار، إما كعائق وإما كوسائل.

أما فيما يتصل بطبيعة هذا الهدف الخاص الذي تروي الملحمه نمه وتطوره على شكل حادث، فإنه لا يجوز أبداً أن يكون تجريداً. بل على العكس من ذلك يجب أن يكون ذا طابع عيني، دون أن يبدو أنه اعتباطي لأنه إنما يتحقق في حضن الروح العامة للأمة.

ومع ذلك فإن الهدف ينبغي أيضاً أن يكون هدف الروح الكلية التي لا يمكن تصوّرها إلا بالفكر، ولا تصاغ إلا بالعلم. لكن إذا كان لا بد من أن تظهر على شكل شعرى، ابتغاء أن يعطي المجموع معنى ووحدة ضروريين، فلا بد أن نشاهد ظهور شخص حرّ وفعال بنفسه. وهذا لا يمكن أن يتم شعرياً إلا بمقدار ما يتجلّى المهندس المعماري الحقيقى للتاريخ الكلى - وأعني به: الصورة المطلقة التي تتحقق في الإنسانية - أقول: أن يتجلّى في ملامح موجود فردي يوجه ويحدد وينجز الأحداث، أو يفعل فقط كضرورة مستورة وقوة خفية.

وفي الحال الأولى نلاحظ أن الكثرة الامتناهية للأحداث تتجاوز حدود الفردية كما يطالب بها الفن ولا نستطيع تلافي هذا العيب إلا بالسقوط في الرموز الباردة أو الاستسلام للتأملات العامة عن مصير أو تنشئة الجنس الإنساني، وهدف الإنسانية أو الكيفية التي بها يتحقق الهدف في تاريخ العالم - وفي الحال الثانية، ينبغي أن نمثل الروح الخاصة بكل شعب في ملامح بطل خاص، وأن يجري التاريخ أمامنا على أنه معركة هؤلاء الأبطال. لكن هؤلاء لا يمكن أن تكون لهم حقيقة، حتى لو كان شعرياً إلا بقدر ما يكونون الأشخاص الواقعين في التاريخ الكلى. أما إذا عرضنا أمام عيوننا توالياً من الأشخاص الذين يسبحون لمدة لحظة ثم يغوصون بعد ذلك في هذا الزمان، فإن الوحدة الفردية ستتعزز الكل دائمًا. إن الروح التي تحكم العالم ستظهر على القمة كفكرة عامة أو كمصير؛ وليس كشخص حقيقي واقعي يشتراك بنفسه في العمل.

ومن هنا تأتي هذه القاعدة العامة وهي أن الفعل الملحمي لا يستطيع أن

يصل إلى الحيوية الشعرية إلا بالقدر الذي به يتركز في فرد واحد. فكما أن شاعراً واحداً يتصور وينجز مجموع القصيدة، فكذلك أيضاً يجب أن يكون بطل واحد على رأس الأحداث؛ والأحداث يجب أن ترتبط، وأن تجري وتنحل بواسطته.

ب - والشعر الملحمي، بوجه عام، يروي أحداثاً؛ وهو بموضوعه وبشكله يقدم طابعاً موضوعياً. ومع ذلك فإنه لما كان الحادث فعلاً يجري أمام أعيننا، فإن الشخصيات، وأفعالها وما تلقاء من مصائب، ومصيرها هي التي تعرض أمامنا؛ ذلك لأنه لا يوجد إلا الشخصيات: سواء أكانوا أناساً أم آلهة، هم الذين يستطيعون، أن يفعلوا في الواقع؛ وكلما تطابقوا مع الأحداث، ازدادوا حقاً في أن يجذبوا الاهتمام. ومن هذه الناحية، فإن الشعر الملحمي موجود على نفس الأرض التي عليها الشعر المسرحي. ولهذا ينبغي أن تميز بدقة ما يميز الملhma في تمثيلها لشخصياتها.

فيلاحظ أولاً أن الشخصيات الرئيسية في الملhma يجب أن تقدم مجموعاً من الملامح التي تجعل منهم أناساً كاملين؛ وفيهم ينبغي أن تميز بدقة ما يميز الملhma في تخليها لشخصياتها.

فيلاحظ أولاً أن الشخصيات الرئيسية في الملhma يجب أن تقدم مجموعاً من الملامح التي تجعل منهم أناساً كاملين؛ وفيهم ينبغي أن تبرز كل جوانب الطبيعة الإنسانية والشعور القومي بكل وجهه. وتلك هي حال الشخصيات الرئيسية في ملحمتي هوميروس؛ وتلك خصوصاً حالة أخيلوس، والذي تجاهه يبدو بطل «الأودسا» المكمل الأول ثراءً. وكذلك نجد أن السيد القمبيطور يبدى عن وفرة من الملامح والأخلاق والمواقف، بوصفه ابنًا، وبطلاً، وعاشقاً، وزوجاً، ورب بيت، ووالداً، وفي علاقاته مع الملك، وأصدقائه وأعدائه.

إإن قيل أننا قد نجد في المسرحيات التراجيدية والكوميدية مثل هذه الشروء الباطنة، قلنا: إن المهم في هذه المسرحيات هو الصراع بين وجدان مستبعد للغير، وبين وجدانات معارضة له؛ وهذا الصراع محبوس في حدود أكثر ضيقاً. وبالجملة فإن ما نشاهد في المسرحيات هو الوجدان المستأثر بصاحبها والمستولى على أفعاله ودوافعه. أما في المجال الفسيح للملhma، فإن كل جوانب البطل الملحمي تتجلّى وتتفتح. وهذا أولاً هو جوهر الملhma؛ ثم إن البطل الملحمي، بوصفه يمثل شكلاً كاملاً من حضارة شعب بأسره له الحق في أن يتجلّى كما هو. إنه يعيش في عصر

من تلك العصور الساذجة التي يكون فيها الطابع الفردي على فطرته.

ويلاحظ ثانياً أن الشخصيات الملحمية طبائع كاملة، تلخص في ذاتها وبروعة ما هو مشتت في الطابع القومي؛ وهذه الشخصيات الكبيرة النبيلة لها الحق في أن تسير على رأس الأحداث الرئيسية وأن تجعلها ترتبط بها. ولهذا فإنهم يقومون بمخاطر عظيمة ويعانون مصير الأحداث. فعلى هذا النحو نشاهد جودفروا دي بويون Godefroy de Bouillon في ملحمة «أورشليم محررة»، وإن كان قد اختاره بوصفه الأرجح عقلاً، والأشجع والأعدل بين كل الصليبيين - كيما يكون على رأس الحملة الصليبية - بعيداً جداً عن أن يبلغ به مستوى شخص مثل أخيلوس، هذا الذي تجسد كل الروح اليونانية وهو لا يزال في زهرة شبابه، ولا حتى شخص وليس في الأودسا. إن اليونانيين لا يستطيعون الانتصار حين يكون أخيلوس بعيداً عن المعارك. وهو وحده، بانتصاره على هكتور، قد استطاع أن يهزم طروادة. وفي الأبحار بمفرده للعودة إلى وطنه يعكس وليس عودة اليونانيين من مسارهم لطروادة. أما الأشخاص في المسرحيات فليسوا كاملين على هذا النحو؛ إنهم لا يبلغون ذلك السمو الذي فيه ما هو في الأساس يتلخص ويتركز في القمة. إنهم يظلون معزولين في ذواتهم داخل هدفهم الخاص الذي يسعون إلى تحقيقه تبعاً لطابعهم الشخصي وبحسب الدوافع المستمدة من فردانيتهم.

ويلاحظ ثالثاً أن الشخصيات الملحمية هم نتاج كون الملحمة لا ترسم الفعل بما هو فعل، بل تصفه على أنه حادث. أما في الشعر المسرحي فالنقطة الجوهرية هي أن الشخصية تنمي طاقتها في سعيها لتحقيق هدف، وتكتشف عن طابعها في أفعالها ونتائج أفعالها. وهذا الانشغال المستمر بتحقيق هدف وحيد أمر أجنبى عن الملحمة. ففي الملحمة يستطيع الأبطال أن تكون لهم رغبات وخطط ونيات لكن ليست فقط الأفعال الموجهة عن قصد نحو هذا الهدف هي التي لها أهمية أساسية؛ بل إن كل ظرف غير متوقع، والظروف غالباً ما يكون فعلها أوقع من نيتهم. وهدفهم: فمثلاً كانت العودة إلى أثينا هي الهدف الذي استهدفه وليس. لكن «الأودسا» تكشف لنا طابعه ليس فقط في سعيه النشيط لتحقيق هذا الغرض المحدد، بل هي تروي لنا في تفصيات واسعة كل ما يلقاء في رحلاته، وتحكي الآلام، والعقبات التي ارتطم بها وهو في طريقه، والأخطر التي كان عليه أن يجتازها، والمشاعر المختلفة التي اضطررت بها نفسه. وكل هذه المغامرات لم

تتولد عن أفعاله هو، كما لا بد إن كان سيكون من الضروري في مسرحيته، بل هي حدثت بمناسبة الإبحار، وفي الغالب دون أن يكون للبطل فيها ضبط. فمثلاً بعد المغامرات عند اللستريجون *Iestrigons*، فإن كركيه *Circé* تحتجزه طوال عام كامل عندها. وبعد ذلك فإنه بعد أن زار العالم السفلي، ثم غرق أقام عند كالپسو إلى أن تغلب عليه الملال، ولم يعد يطيب له المقام عند هذه الحورية، وتتدفق الدموع من عينيه في البحر الخلاء. هنالك أعطته كالپسو المواد الضرورية لبناء زورق، وزودته بالزاد والخمر والملابس، فارتاح أوليس وهومشorer. وبعد أن أقام عند الفوaciens *Phéaciens*، بدون أن يشعر، وأثناء النوم حمل إلى شاطئ جزيرته. فمثل هذه الرواية للسعى إلى تحقيق هدف لا يمكن أن تكون مسرحية.

ج - قلنا أنه في المسرحية، الوجدان أو الإرادة في الشخصيات هو المبدأ الجوهرى الذى يحدد مصائرهم، وهمما اللذان يكتنان الأساس الدائم للفعل. والأحداث التي تجري يبدو أنها تتوقف تماماً على انحلالهم وعلى الغايات التي ينشدونها. ومن هنا فإن الاهتمام الرئيسي يتترك في الجانب الأخلاقي (أو المعنى) للفعل داخل حدود المواقف الممثلة والمنازعات القائمة. فإن كانت الظروف الخارجية، في المسرحية، لها أهميتها، فإنها لا تستمد قيمتها إلاً مما يفيده منها وجدان الأشخاص وإرادتهم، أو من الكيفية التي بها يرد الخلق فعلها. أما في الملحمـة فالامر على العكس: الظروف والعوارض الخارجية لها نفس الأهمية التي للإرادة الباطنة، والأفعال الإنسانية تشبه أحـداثاً خارجـية تجري أمام عينـنا. إن الشخص لا يفعل بطريقة حـرة فقط ومن ذاته ولـأجل ذاتـه، بل هو يـجد نفسه وقد أـلقـىـ بهـ وـسـطـ مشـتبـكـ منـ الـظـروفـ المـادـيةـ وـالـمـعـنـوـيـةـ التـيـ تـضـيـغـتـ عـلـيـهـ منـ كـلـ جـانـبـ. وهذا الطـابـعـ يـجـبـ أنـ يـحـافـظـ عـلـيـهـ فـيـ كـلـ الـوـجـدـانـاتـ،ـ وـالـعـزـائـمـ وـالـمـغـامـرـاتـ المـوـجـوـدـةـ فـيـ الـمـلـحـمـةـ. صـحـيـحـ أـنـ يـلـوحـ حـيـثـنـذـ أـنـ الـمـسـيـرـةـ مـعـرـضـةـ لـكـلـ أـنـوـاعـ نـزـوـاتـ الصـدـفـةـ وـالـاتـفـاقـ. وـمـعـ ذـلـكـ،ـ فـإـنـ هـذـاـ التـوـالـيـ لـلـأـحـدـاثـ الـخـارـجـيـةـ يـمـثـلـ الـوـجـدـ الـضـرـوريـ وـالـمـطـلـقـ. بـيـدـ أـنـ هـذـاـ التـنـاقـضـ يـزـوـلـ. لـأـنـ الـأـحـدـاثـ وـالـفـعـلـ،ـ بـوـجـهـ عـامـ،ـ تـحـكـمـهاـ الـضـرـورةـ.

وبهذا المعنى يمكن أن نقول أن المصير يسود الملـحـمـةـ،ـ لكنـ لـيـسـ ذـلـكـ بـالـمـعـنـىـ المـفـهـومـ عـادـةـ فـيـ الـمـسـرـحـيـةـ. ذـلـكـ أـنـ الشـخـصـيـةـ الـمـسـرـحـيـةـ بـسـبـبـ طـبـيـعـةـ هـدـفـهـاـ،ـ إـرـادـةـ تـحـقـيقـ فـيـ موـاـقـفـ مـعـلـوـمـةـ وـمـلـيـثـةـ بـالـمـصـادـمـاتـ.ـ يـخـلـقـ مـصـيـرـهـ بـنـفـسـهـ؟ـ

بينما الشخصية الملحمية هي - على العكس من ذلك - نتيجة لقوة الأشياء. إن قوة الظروف التي تطبع الفعل بمسيرته الخاصة به، وتعطي للإنسان مصيره، وتحدد مصير أفعاله - هي السيطرة الحقيقة للمصير. وما يحدث هكذا يحدث بالضرورة - أما في الشعر الغنائي فإن العاطفة والتأمل والمصلحة الشخصية والوجдан هي التي تتكلم. إن المسرحية تنمي تحت عيوننا الحق الباطن لل فعل. لكن الشعر الملحمي يمثل الفعل في عنصر الوجود العام الضروري. ومن هنا لا يبقى بعد للإنسان إلا أن يتبع هذا النظام الحتمي الضروري، وأن يكون، أو لا يكون، في انسجام معه، وأن يحتمل مصيره كما يقدر وكما يجب عليه. إن المصير يحدد ما لا بد أن يحدث وما يحدث بالفعل؛ ولما كانت الشخصيات هي نفسها شخصيات مجسمة، فكذلك أيضاً النتائج وألوان النجاح والشقاء، والحياة والموت كلها تكشف عن هذا الطابع. لأن المشهد الذي يجري أمام عيوننا هو في الواقع مشهد موقف كبير عام، فيه أفعال الناس ومصائرهم تظهر كشيء فردي وعامي. فهذا القَدْر هو أيضاً عدالة عليها. لكنه ليس مأساوياً بالمعنى المسرحي لهذا اللفظ، يفترض أن الإنسان يظهر كشخص؛ وإنما بالمعنى الملحمي، الذي بمقتضاه يظهر الإنسان كأنه يحكم عليه في الأمور التي يشخصها. فهاهنا الانقسام Nemesis المأساوي يقوم في كون عظمة الأحداث هي بحيث أنها تسحق الأفراد. ولهذا يضفي على المجموع مسحة من الحزن. ونشاهد عما قليل أن أعظم الأشياء مجدأً يهلك. فأخيلوس وهو لا يزال حياً ينعي موته القريب، وفي نهاية «الأودسا» يبدو هو وأجاممنون كميتين، وكشيخين، مع الشعور بأنهما لم يعودا بعد إلا شبحين. وطروادة تسقط هي الأخرى؛ وفريام العجوز يثبت على المذبح؛ والنساء، والفتيات قد صرُّن إماء. وأينيوس Eneus يمضي، إطاعة لأمر من الآلهة، ليؤسس أمبراطورية جديدة في لاتيوم Latium. والأبطال المنتصرون يعودون إلى وطنهم مارين بالآلاف المصائب، فيما يجدوا نهاية سعيدة أو بائسة.

٤ - التطور التاريخي للملحمة

وقد تطورت الملhma تطوراً تاريخياً نستطيع أن نميز فيه الدرجات الرئيسية

الثلاث التالية:

- أ - الملhma الشرقية، وهي تحاكي في جوهرها النمط الرمزي؛
- ب - الملhma الكلاسيكية اليونانية، ومحاكاتها عند الرومان؛

ج - الملهمة الرومتيكية بتطورها الثري المتنوع عند الشعوب المسيحية.

أ - عند الشرقيين، نجد أن الشعر، بوجه عام، بدائي وقريب من العيان. فالوعي الفردي مستغرق في «الكل» الكبير إلى درجة لا يستطيع معها الشاعر أن يسمو إلى تطور الشخصيات الفردية، والخطط المتبعة، والمصادمات بين الأشخاص، وهي شروط ضرورية مطلقة، من أجل التطوير الحقيقي للشعر المسرحي. وما علينا أن نجد له هو - إلى جانب شعر غنائي مليء بالسحر واللطف الحال، أو شعر سام في تحليقه نحو الله الواحد وكمالاته - هو الأناشيد التي يجب أن تنساب إلى الشعر الملحمي. ومع ذلك فتحن لا نجد ملاحم حقيقة إلا عند الهند والفرس، ونجد لها حيثيات ذات نسب عملاقة - أما الصينيون فلا يملكون أية ملحمة قومية، لأن الطابع الغالب عليهم هو طابع التشر، لا الشعر، فضلاً عن أن تصوراتهم الدينية غير قابلة للتوصير الفني، وهي عقبة في سبيل نمو هذا الشكل العالي من الشعر، أعني الشعر الملحمي. وعوضاً عن ذلك نجد لديهم حكايات صغيرة ظهرت في عصر متاخر، وقصصاً ذات تركيب معقد.

أما في الهند فنجد ملاحم عظيمة. ذلك أن تصوراتهم الدينية الأقدم زماناً تحتوي على جرثومة خصبة لميثولوجيا (أساطير) يمكن أن تمثل ملحمياً. وما تبته هذه الجرثومة الأولى أن نبتت وتفرعت إلى أعمال بطولية، وذلك قبل ميلاد المسيح بعده فرون. قد ولد ملاحم بالمعنى الحقيقي، وإن كانت لا تزال تنمو على تربة دينية. وأشهر هذه الملاحم هي: «الرامايانا» و«المهابرتا»؛ وهما يقدمان أمامنا مشهد الخيال الهندي بكل عظمته وأبهته، وكذلك بما فيه من غموض، وزيف، وتخريف واضطراب.

وفي المرحلة التالية للشعر الملحمي نستطيع أن ندرج العبريين، والعرب، والفرس.

والطابع الخاص المتميز للخيال العبري هو السمو. فوصف عملية الخلق، وقصص الآباء الأولين، والفرار من مصر، والإقامة في الصحراء، وغزو كنعان: تحتوي على عناصر عديدة من الشعر الملحمي حقاً. لكن الاهتمام الديني يتغلب إلى درجة أنه بدلاً من ملاحم بالمعنى الصحيح لا نجد إلا روايات من نوع شعري، وديني، وتعليمي في وقت واحد.

«أما الغَرَب فلأنهم ذوو طبيعة شعرية حقاً. ولهذا كانوا منذ أمد مبكر شعراً حقيقيين. فها هي في «المعلقات» - وهي أناشيد بطولية، غنائية وتلاوية *récitatifs* في وقت معاً، وهي ترجع في جزء منها، إلى القرن السابق على النبي (محمد) - تصور المواقف البدائية للعرب الذين كانوا لا يزالون على الوثنية، تصورها أحياناً بجسارة مندفعه واندفاع لامع، وأحياناً أخرى بسكنٍ متأنٍ ورخاوة عذبة، إنها تصور: شرف العنصر، وحمة الانتقام، وكرم الضيافة، والصدقة، والحب، ولذة المغامرات، والإحسان إلى الناس، والإخلاص، والحزن. وكل هذا وقد وصف بطاقة رقيقة، وبلامع يمكن أن تذكرنا بالطابع الرومنتيكي للفروسيّة الأسبانية. إن هذا شعر حقيقي، خالٍ من الأحلام التهويّية ومن النثر، ومن الميثولوجيا، ومن الآلهة، ومن الشياطين، ومن الجن، ومن الجنّيات، ومن كل ما يميّز الخيال الشرقي. إنها صور رصينة وحرة. ويندر أن نجد فيه عجائب، وإن لم يخل منها. وإذا كان الشاعر يتلاعب بالصور والتشبيهات، فإن هذه وافرة الحظ من الحقيقة والواقع؛ والأسلوب رصين ودقيق. ونجد لوحة لمثل هذا العالم البطولي الوثني في القصائد التي جمعت فيما بعد في كتاب «الحماسة» وفي «ديوان الهدللين». لكن بعد الفتوح العربية الإسلامية الواسعة والباهرة انمحى شيئاً فشيئاً هذا الطابع البطولي الأولي، وأخلى مكانه - طوال القرون التالية - في مجال الشعر الملحمي: إما لخرافات لاذعة وحكايات مستمدة من حكمة هادئة، وإما لحكايات على شكل أقصاصين، مثل تلك التي نجدها في «ألف ليلة وليلة» - وإنما لرواية مغامرات أعطانا هينريش روكرت Ruckert صورة عنها ذات قيمة شعرية عالية في ترجمته لـ «مقامات» الحريري، حيث يتلاعب الشعر، بلوذعية وملاحة، بانسجام الأصوات والقوافي، الممزوجة بصنعة على معاني الألفاظ».

أما زهرة الشعر الفارسي فإنها توافقت مع العصر الذي فيه غير الإسلام لغة الفرس وقوميتهم، وأنتج ثقافة عقلية جديدة. ومع ذلك نجد في بداية هذا العصر الذي هو الأجمل والأكثر ازدهاراً - شعراً ملحمياً يرتبط - على الأقل من حيث الموضوع - بالماضي الأقدم للأناشيد البدائية عند الفرس وبالأساطير الفارسية. وتمتد الرواية، خلال العصر البطولي، حتى الأيام الأخيرة لحكم الساسانيين وهذا الكتاب الذي يتنظم فترة واسعة من الزمان، هو «الشاهنامة» نظم فردوسي وهو ابن بستاني من مدينة طوس. ومع ذلك لا نستطيع أن نسمى هذا الكتاب ملحمة

بالمعنى الصحيح لأنه لا يوجد أي فعل فرديٌ تامٌ وواحدٌ يعدهُ هو مركزاً له. فلأنه يجتاز عدة قرون، فإنه يعززه الصنعة الثابتة من حيث الأزمنة والأمكنة. ثم خصوصاً يلاحظ أن الشخصيات الأسطورية القديمة جداً والنقول المتشابكة يحلق في عالم خيالي تهويلاً، تمثيله هو من الغموض إلى درجة أنها لا نعرف في غالب الأحيان هل نحن أمام أشخاص واقعيين أو أمام أجناس بأكملها، بينما يبدو - من ناحية أخرى - شخصيات تاريخية حقيقة. والشاعر، بوصفه مُسلماً، كانت له الحرية المطلقة فيما يتعلق بموضوعه؛ ومع ذلك، فإنه بسبب هذه الحرية نفسها، فإنه تعوزه رصانة الخطة التي تميز وصف الأشخاص الأفراد في القصائد البطولية عند العرب. وبسبب المسافة الكبيرة التي تفصل العالم الموصوف في هذه النقول، وهو عالم انقضى منذ زمان بعيد، فإنه ينقصه أيضاً ذلك الإلهام التisser المصاحب للخيالية المباشرة، والضروري ضرورة مطلقة للشعر الملحمي. وفي عصر متاخر عن ذلك كثيراً، نجد أن الفن الملحمي عند الفرس يتطور أولاً إلى ملامح غرامية تجلّى فيها خصوصاً الشاعر نظامي. إن فيه شهوة رخية وعنوية كبيرة. وبعد ذلك أدت التجربة الأكثر ثراءً للحياة إلى إنشاء نوع من الشعر التعليمي، بلغ سعدي (الشيرازي) مركز الصدارة فيه. ثم يستغرق الشعر الفارسي أخيراً في تصوف قائم على وحدة الوجود، دعا إليه وأوصى به جلال الدين الرومي في حكايات وروايات خرافية، الخ.

وملاحظات هيجل هذه على الشعر العربي وعلى الشعر الفارسي الإسلامي تدل على اطلاع واسع على الدراسات والترجمات التي قام بها الباحثون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر، والتي عرضناها بالتفصيل في شرحنا ومقدمتنا لـ «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» لجيته (القاهرة ١٩٤٤، ١٩٦٦).

ويختتم هيجل هذا الفصل بحديث موجز عن الملحة عند اليونان والرومان، وحديث موجز أيضاً عن الملحة عند المسيحيين في العصور الوسطى. ولا حاجة بنا إلى تلخيص كلامه هذا، لأنه ورد كله تفاصيل من قبل أثناء العرض السابق لخصائص الملحة.

الشعر الغنائي

- ١ -

الطابع العام للشعر الغنائي

إن ما يولد الشعر الملحمي هو اللذة التي نشعر بها من رواية فعل وإن كان غريباً عنا فإنه يجري أمام أعيننا، ويشكل في مجراه كلاً كاملاً.

أما الشعر الغنائي فيشبع حاجة مضادة لهذا تماماً، هي التعبير عما نحس به؛ والتأمل الذاتي في تجلي عواطفنا. وهذا التفريح عن النفس يمكن أن ينظر إليه من ثلاثة نواحٍ :

- أ - من ناحية المضمون أو الأفكار الخاصة لهذا النوع من الشعر؛
- ب - من ناحية الشكل الذي يهبُ التعبير عن هذه الأفكار الطابع الغنائي؛
- ج - من ناحية درجات الفكر والثقافة العقلية التي فيها الشاعر الذي يعبر عن عواطفه وتصوراته .

أ - أما من الناحية الأولى فنقول إن مضمون الشعر الغنائي لا يمكن أن يكون هو إيماء فعل فيه ينعكس عالم بكل ثراء تجلياته، بل نفس الإنسان، وأكثر من هذا، الإنسان بوصفه فرداً موضوعاً في مواقف فردية، بأحكامه الشخصية، ومسراته، وألامه، وإعجاب، الخ، وبالجملة كل المشاعر التي يستطيع أن يستشعرها. ويسبب هذه الخاصة: من الجزئية والفردانية التي تكون ماهية الشعر الغنائي، فإن الموضوعات يمكن أن تكون متعددة جداً وأن تصف الحياة القومية في كل أوجهها. ومع ذلك فثم فارق جوهري: وهو أنه إذا كانت الملhmaة تعرض - في

عمل واحد أحد - الروح الكاملة لشعب ما، بأفعاله وموافقه المختلفة، فإن الموضوع الأكثر تحديداً للقصيدة الغنائية، يقتصر على جانب جزئي، أو - على الأقل - لا يستطيع أن يبلغ سعة ونمة الملحة. وتبعاً لذلك، فإن الشعر الغنائي لشعب ما، منظوراً إليه في مجموعه، يستطيع أن يتناول مجموع الأفكار والاهتمامات القومية، أما القصيدة الغنائية المفردة فلا تستطيع أن تفعل ذلك. إن الشعر الغنائي ليس من شأنه أن يبين كتاباً مقدسة شعرية، وإنما يمتاز بأنه يولد في جل عصور التطور القومي؛ بينما الملحة، بالمعنى الدقيق، تظل مرتبطة بالعصور الأولية البدائية، وهي في العصور المتأخرة لا تصل إلا إلى شكل مصطنع أقل ثراء وأكثر ابتدالاً وثرثرة.

وفي نطاق هذه الحدود نجد أولاً ما هو عام، أي ما هو أسمى وأعمق في المعتقدات، والخيال، والمعارف التي لشعب من الشعوب، أعني: جوهر الدين، وجوهر الفن، والأفكار العلمية نفسها بقدر ما يتيسر تكييفها مع أشكال الخيال والبيان وتتفند في منطقة العاطفة إذن فإن التصورات العامة، وطريقة النظر إلى الكون، والنظارات العميقية في الروابط الكلية في الحياة - هذه كلها ليست مستبعدة من الشعر الغنائي.

وإلى نطاق ما هو عام بوصفه كذلك، ينضاف ثانياً جانب التخصيص الجزئي. وهذا يمكن أيضاً أن يتمزج مع تلك الحقائق الجوهرية، وذلك حين يتصور موقف معين، أو عاطفة معلومة، أو فكرة فردية - في جوهره العميق ويعبر عنه بطريقة جوهرية وحقيقة. ولأننا نجد نموذجاً كاملاً لهذا عند شيلر schiller ليس فقط في قصائده الغنائية بالمعنى الدقيق، بل وأيضاً في بالأداته ballades. وحسبى أن أذكر الوصف الرائع لجودة الأيونيدات Euménides في قصيده التي عنوانها: «كراسي ايقوس». إن هذه القطعة ليست ملحمية ولا مسرحية، بل غنائية.

والشعر الغنائي هدفه هو التعبير عن العاطفة الفردية، ولهذا فإن أقل الموضوعات خطراً وأهمية يمكن أن تكفيه. وذلك لأن الأمر إنما يتعلق بالعاطفة في ذاتها، وبأحوال النفس. ولهذا فإن أخف الانطباعات، وصرخة البكاء والبوارق السرية للسرور، وفوارق الألم، واضطرابات النفس والحزن - وبالجملة: كل درجات سلم العاطفة في حركاتها الأسرع وأعراضها الأكثر تنوعاً - تسجل وتخلد بالتعبير عنها في الشعر الغنائي.

ب - وأما من ناحية الشكل بوجه عام الذي به يصير هذا المضمون عملاً من أعمال الفن الغنائي - فهاهنا أيضاً الفرد، بخياله وحساسيته، هو الذي يكون المركز. وكل شيء يصدر عن قلب الشاعر وروحه. وأكثر من هذا: يتوقف كل شيء على مزاجه والموقف الخاص به ولهذا فإن وحدة المجموع وتسلسل الأجزاء ليسا نتيجة لطبيعة الموضوع المطروحة وهو ينمو بذاته في المراحل المتواالية لحدث كامل. بل النسج والстыد هو الفكر الباطن الذي للشاعر نفسه. ولهذا فإنه يجب على الشاعر أن يكون ذا موهبة شعرية حقيقة، وأن يملك خيالاً ثرياً حافلاً بالحساسية، وأن يكون عظيماً وعميقاً في أنكاره، وعليه قبل كل شيء أن يكون حرزاً ومستقلأً. وينبغي أن تبدو روحه كعالم باطن كامل، أجنبي عن حاجات وعوبية التشر.

ومن هنا فإن القصيدة الغنائية تبدي عن وحدة مختلفة تماماً عن وحدة الملhma. ذلك لأن روح الشاعر، التي تتحرك داخل نفسها وقد استغرقتها عاطفة أو فكرة، تتجلّى في العالم الخارجي، وترتسم فيه أو تتعلق بموضوع جزئي؛ وفي هذا الاهتمام الشخصي الصرف تكتسب الحق في أن تبدأ وتنتهي أينما تريده. فعند Horace - مثلاً - تجد نفسك غالباً في النهاية، بينما بحسب وجهة النظر العادية، ينبغي عليك أن تعتقد أن الشاعر لم يك بدأ. فإن كان الموضوع هو مغامرة، فالشاعر يصف فقط مشاعره، وأوامره، واستعداداته، دون أن يقول لنا شيئاً عن النتيجة أو عن النجاح فيها. وكذلك الأمر فيما يتعلق بطابع العاطفة المعبر عنها، والحالة الخاصة التي للنفس، ودرجة الروجدان وجدته، والتحرّكات، والوثبات، والجذبات، والانحرافات الوجданية أو سكون الفكر والتأمل المتواصل ببطء - هذه كلها تزود بالقواعد الشديدة التنوع للسير الباطن وتسلسل الأفكار. ويسبب هذه الأمور وهذه التغيرات والتقلبات فإنه لا يوجد إلا عدد قليل من المبادئ العامة والقواعد الثابتة. وتفتقر على إبراز التمييزات التالية:

١ - كما أنها وجدنا في الملhma عدة أنواع تقترب من اللهجة الغنائية، فكذلك نجد بالمثل أن الشعر الغنائي يمكن أن يتخذ كموضوع وشكل، حدثاً ملحمياً من حيث المضمون والطابع الخارجي. ويندرج في هذا هنا الأناشيد البطولية، والرومانشات romances والبلادات Ballades. إن شكل المجموع، في هذه الأنواع، هو شكل الحكاية، إذ يروي فيها ابتداء وتطور موقف وحدث، وتغير

مصير أمة. لكن، من ناحية أخرى، تبقى اللهجة الأساسية غنائية تماماً. وذلك لأنه ليس وصف ورسم الحادث في ذاته، بل على العكس: كيفية التصور والشعور المسروor أو الحزين بالشجاعة أو بالانهيار المنتشر في كل مكان - هو الأمر الرئيسي. إن هدف الشاعر هو أن يحدث في نفس السامع مثل هذا التأثير.

٢ - لكن العنصر الشخصي للشعر الغنائي يتجلّى أوضاع حين يتبدى للشاعر ظرف أو موقف واقعي، يتتيح له الفرصة لتنمية أفكاره. وهذا هو ما يحدث فيما يسمى باسم «شعر المناسبات». فمثلاً كلينوس^(١) Callinus وتورتايوس Tyrtæus نظماً إلنجياتهم الحربية بمناسبات محددة واقعية.

لقد استلهموا هذه المناسبة، وأشاركا الشعب في حماستهما. ومع ذلك فإن فرديتهم الخاصة لا تظهر إلا قليلاً. وفي قصائد بندارس Pindare نجد - على عكس ذلك - أن الألعاب والمنتصرین، وعلاقاتهم الخاصة، ليست إلا مناسبة قريبة. وهذه أظهر في كثير من أودات Odes هوراس. فيها ليس الموضوع مناسبة فقط، بل نحن نشاهد فيها تلك النية وذلك الفكر اللذين يمكن صياغتهما على النحو التالي: «أنا، الرجل العبرى، الشاعر الشهير، أريد أن أنظم قصيدة من الشعر في هذا الموضوع». وفي الزمان الحالى نشاهد أن جيته Goethe ذر وَلَع واضح بهذا النوع من الشعر، وذلك لأن كل واقعة في الحياة صارت بالنسبة إليه موضوعاً شعرياً. وهنا نسوق الملاحظات التالية:

١ - إن العمل الغنائي ينبغي أن يبقى متحرراً من الظروف والمناسبات الخارجية والدافع التي تتطوى عليها. ذلك أنه من الجوهرى إلا يستخدمها الشاعر إلا كمناسبة وفرصة للكشف عن ذاته هو، وللتعبير عن عواطفه هو، وعن سروره وكيفية رؤيته أو فهمه للحياة. والشرط الرئيسي يقوم إذن في التمثل الكامل للموضوع المعطى واقتئانه لنفسه. إذ الشاعر الغنائي الحقيقي يعيش في داخل نفسه؛ وهو يتصور العلاقات بين الأشياء وفقاً لشخصيته الفردية الشاعرة. ولهذا فإنه

(١) كلينوس: شاعر يوناني عاش في أفسوس في منتصف القرن السابع ق.م. وربما كان أقدم الشعراء الإلنجياتيين اليونان. ولم يبق لنا من شعره إلا أربع شذرات من إلنجيات حربية - وتورتايس شاعر يوناني عاش في القرن السابع ق.م. أيضاً وقد أغاره الأثينيون إلى أسرطة. وقد نظم أناشيد في كيفية الهجوم على الأعداء.

مع قرنه أفكاره بوقائع العالم الواقعي وموافقه وتعقيداته ومصائره، فإنه - يتبيّن - بالطريقة التي يعرضها بها - أن الحركة الحرة لعواطفه وأفكاره هي الموضوع الرئيسي وهكذا فإنّه حين دُعى بپندارس إلى التغنى بنصره في ألعاب يونان، فإنه تصرف في موضوعه بقدرة جعلت عمله يبدو الهاجاً حراً لبعقربيته أكثر من أن يبدو نشيداً في مدح متصرّ في الألعاب.

٢ - أما فيما يتصل بكيفية عرض قصيدة المناسبات، فلا شك أن المادة والطابع العام والتنظيم الباطن يمكن أن تستمد من الحادث المستخدّم موضوعاً، لأنّ الشاعر قد أراد استلهامه. واكتفى هنا بذلك «نشيد الناقوس» نظم شعر كمثل واضح على ذلك وإن كان على الحد الأقصى لهذا النوع من الشعر. إن اللحظات المتواالية في عملية صبّ الناقوس تعين وجهات سير القصيدة كلها، ويناظر هذا التدرج سير الحركة الغنائية للفكرة وكذلك التأملات المختلفة عن الحياة وسائر الأوصاف الخاصة بمصير الإنسان.

٣ - لكن ما يهب الوحدة الغنائية ليس هو المناسبة نفسها، بل الحركة الباطنة لنفس الشاعر وطريقته في التصور، لأنّ هذا الاستعداد الشخصي أو الفكرة العامة التي ليست المناسبة إلا المنية لها - هو الذي يحدد ليس فقط اللون الشامل، بل وأيضاً دائرة الأفكار الجزئية المطلوب تنميّتها، وكيفية العرض، والارتباط بين الأجزاء، وفي نفس الوقت خطة القصيدة وترسيخها. فمثلاً بپندارس قد وجده في ظرف حياة المنتصرين الذين تغنى بهم - النواة الواقعية لتنظيم موضوعه وتطوره. ومع ذلك فإنّنا إذا فحصنا عن كل نشيد جزئي، فإنّنا نجد دائماً أن وجهات نظر أخرى، وعاطفة عامة أخرى وفكرة معينة والتعزية والإرشاد الخ هي التي يبرزها الشاعر وهي التي تحدد سعة القطعة، واختيار الظروف التي يذكرها، وتلك التي عليه أن يهمّلها، أو أن ينمّيها، وكذلك الانطباعات والانتقادات التي ينبغي أن يلتجأ إليها من أجل أحداث التأثير الغنائي المنشود.

٤ - ومع ذلك فإنّ الشاعر الغنائي ليس في حاجة إلى أن يجد نفسه في الأحداث الخارجية التي يرويها بطريقة حافلة بالعاطفة، أو في المناسبات والظروف الواقعية التي تنبّهه وتلهّمه - لأنّه هو بذاته عالم بأسره، بحيث يستطيع أن يجد في ذاته هو المبدأ والدافع لإلهامه؛ وتبعاً لذلك يستطيع أن يحبس نفسه في المواقف الباطنة، وفي الأحداث والوجdanات التي يحفل بها قلبه أو عقله. إنّ الإنسان هاهنا

في طبيعته الباطنة، يصير هو نفسه عملاً فنياً؛ بينما بالنسبة إلى الشاعر الملحمي الموضع هو البطل الأجنبي وأفعاله ومغامراته.

ج - وبقي علينا أن نتحدث عن نقطة ثالثة خاصة بالطبع العام للشعر الغنائي. وهذه النقطة هي درجات تطور الفكر والثقافة العقلية اللذين تنتسب إليهما التتجاجات الخاصة بهذا النوع من الشعر.

من هذه الناحية يتعارض الشعر الغنائي مع الشعر الملحمي. فإن أزهى عصور الشعر الملحمي هو العصر الذي فيه المجتمع لا يزال في طور البداءة وقلة التطور؛ أما الشعر الغنائي فأنساب العصور له هو العصر الذي فيه الروابط الاجتماعية قد اتخذت شكلاً ثابتاً ونظمت تنظيمًا كاملاً. هناك فقط ينطوي الإنسان على نفسه في مواجهة العالم الخارجي وينفصل عنه ابتعاد حشد خاطره في داخله وخلق مجموع من العواطف والأفكار المستقلة.

لكنه ينبغي ألا نفهم من هذا أن على الشاعر الغنائي أن ينفصل عن مصالح وأفكار أمته كيلاً يعتمد إلا على نفسه. فهيئات هيئات! ذلك أنه في هذا الاستقلال المجرد لن يبقى له ما يستخدمه كأساس ومضمون لأعماله الشعرية، إلا شيء من الوجдан العارض الخاص، ونزاه الشهوات والهوى. وهذا سيؤدي إلى التصورات الزائفة لروح تعذب نفسها من أجل الوصول إلى أصلة شاذة. إن الشعر الغنائي - شأنه شأن كل شعر بالمعنى الحقيقي - يجب عليه أن يعبر عن العواطف الحقيقة للقلب الإنساني. لكن مهما تكن الموضوعات التي يعالجها صلبة وجوهرية، فإن عليها - كيما تصير غنائية - أن يشعر بها، وتخيل أو يفكر فيها بطريقة ذاتية أو شخصية. ثم إن الأمر ليس فقط التعبير عن عواطف النفس باتخاذ أية أفكار يلقاها الشاعر، بل عليه أن يخلق تعبيراً فنياً عن العاطفة الشعرية، مختلفاً عن التعبير العادي. وتبعاً لذلك، ويسبب أنه بدلاً من أن تبقى روح الشاعر مركزة في داخل ذاتها، ينبغي عليها أن تفتح لانطباعات أكثر تنوعاً ولأفكار أكثر اتساعاً، وذلك بسبب وعيه بالعاطفة الشعرية وسط عالم مطبوع بطبع نثري مبتذل؛ ولهذا يتطلب الشعر الغنائي أيضاً الآن ثقافة عقلية تفيد الفن. وهذه الثقافة العقلية ينبغي أن تبدو أنها من ثمار التربية والعمل المستقل لقريبة شخصية متعرضة ومكتملة. وتلك هي الدواعي التي من أجلها ينبغي على الشعر الغنائي ألا يظل مقصورةً على عصور معينة في التطور العقلي لشعب من الشعوب. إنه يمكنه أن يزدهر في أشد الصور

اختلافاً، خصوصاً في الأزمنة الحديثة، حيث كل فرد ينسب إلى نفسه الحق في أن تكون له طريقة خاصة الشخصية في أن يرى وأن يشعر.

ويمكن أن نميز الدرجات التالية في تقدم الثقافة العقلية فيما يختص بالشعر

الغائي :

١ - الدرجة الأولى هي التي تناظر الشعر الشعبي: إن الشعر الشعبي مرآة صادقة تتجلى فيه الملامح الخاصة بروح كل أمة. ولهذا فإن في عصرنا الحاضر، بعد أن أثيرت المصلحة الكلية، لم يكف الناس عن جمع الأغاني الشعبية من كل نوع، ابتعاداً معرفة أصالة كل الشعوب، والاستمتاع بها ومحاكاتها. وهرد قد فعل الكثير جداً في هذا المجال، وجنته هو الآخر في محاكياته الحزة قد استطاع بمهارة فائقة أن يطلعنا على نتاجات كثيرة من هذا النوع. بيد أن المرء لا يستطيع أن يفهم فهماً كاملاً إلا أغاني أمته هو. ومهما حسينا أنفسنا - نحن الألمان - قادرین على النفوذ في روح الأعمال الشعرية الأجنبية، فإن الأصوات الأخيرة لتلك الموسيقى القومية لا تصل إلينا. ولكي نستطيع أن نتذوق معناها الأصيل، فلا بد لنا أن نحدث فيها بعض التعديل. بيد أن جنته استطاع أن يحاكي، على نحو بديع جميل، الأناشيد الشعبية للأمم الأخرى، إلى درجة أن أصالة هذه الأشعار بقيت محفوظة سليمة، كما نجد ذلك في مراتي النساء في قصيدة «حسن آغا».

٢ - ولما كان الطابع العام للشعر الغائي هو التعبير الشامل عن عواطف النفس، فإنه لا يستطيع الاقتصار على طريقة التعبير ولا على الفكر الموجود في الأغاني الشعبية، ولا أن يقنع بالأشعار المتأخرة التي نظمت تقليداً لتلك الأناشيد وينفس النغمة. ومن الضروري، من ناحية أخرى، أن تتخلص النفس المترکزة في ذاتها - من ذلك المركز وذلك البيان المباشر وأن تصل إلى تأمل ذاتها بحرية. ومن ناحية أخرى ينبغي على الشعر الغائي وهو ينمو ويتطور أن يقدم عالماً ثرياً بالأفكار والوجدانات، والمواقف، والصراعات، وأن يكون مرأة كاملة لكل ما يستطيع القلب الإنساني أن يحتوي في داخل نفسه، وأن يعتبر الشاعر عن هذا كله كما لو كان من خلق روحه هو. وذلك لأن مجموع الشعر الغائي يجب أن يعتبر شعرياً عن الحياة الباطنة في كل شمولها، بقدر ما يمكن هذه أن تدخل في الشعر؛ فهو ينتمي إذن إلى كل درجات تطور الروح (أو العقل). وهذا الوعي الحز بالذات تنتجه عنه حرية الفن، الذي يعرف ذاته. إن التشيد الشعبي يتغير به تلقائياً؛ إنه

بمثابة صيحة الطبيعة، صيحتها التي تنطلق من القلب. أما الفن الحر فعلى العكس من ذلك: إنه يعي ذاته؛ إنه يفترض أن الفنان يعرف ويريد ما يتوجه. ولهذا فإنه في حاجة إلى ثقافة سابقة وإلى مهارة في التنفيذ الممارس حتى الكمال.

٣ - ونستطيع أخيراً أن نميز درجة ثالثة تختلف عن الدرجتين السالفتي الذكر: ذلك أنه يوجد شكل من الشعر مقامه فوق الخيال والعيان، لأنه يستطيع أن يكشف أفكاره للوعي الحز في عموم أكبر وفي تسلسل ضروري. وأقصد بذلك: الشعر الفلسفي. بيد أن هذا اللون من الشعر محكوم عليه بأن يكون مجرداً؛ إنه مضطرب إلى النمو في مجال الفكر الممحض، والعموم المثالي. ويمكن الشاعر حينئذ أن يجد نفسه مدفوعاً إلى التعبير عن مضمون ونتائج الفكر الفلسفي بطريقة حية، بشكل يحييه الخيال وتتفند فيه العاطفة؛ إنه يسعى حينئذ إلى تصور وانتاج تصوير لأفكاره الذاتية ولروحه كلها.

- ٢ -

الخصائص الجزئية للشعر الغنائي

بعد أن بيتنا الطابع العام للشعر الغنائي، علينا أن نعرض الخصائص الجزئية التي يتميز بها، وذلك في النقاط التالية:

- أ - من هو الشاعر الغنائي؟
- ب - ما هي القصيدة الغنائية؟
- ج - ما هي أنواع الشعر الغنائي؟

أ - الشاعر الغنائي :

إن الشاعر الغنائي هو المركز والأساس الحقيقي للشعر الغنائي؛ لكنه ليس له مع ذلك أن يقدم نفسه في مواقف درامية. إن دوره وعمله يقتصران على إعطاء ما يشعر به لغة تعرض المعنى الأعمق - مهما يكن الموضوع - لهذا الموضوع، وينشد أن يثير نفس المشاعر والانطباعات في روح السامع.

وعلى الرغم من أن هذا التعبير الخارجي يتوجه إلى سامع، فإنه يمكن أن يكون مجرد انتباع للسرور أو للألم الذي ينشد العزاء والسلوى في النشيد.

ويمكن أيضاً أن يصدر عن حاجة عميقة إلى عدم الاحتفاظ لنفسه بالعواطف الكبيرة التي للنفس وللأفكار السامية؛ ذلك لأن من يستطيع أن يغتني وأن يكون شاعراً فإن تلك أيضاً هي مهمته وعليه أن يتغنى^(١). لكن هذا لا يستبعد وجود ظروف خارجية ودعوة صريحة إلى الإنшاد - لكن الشاعر الغنائي الكبير، في مثل هذه الحالة، سرعان ما يتحرر من موضوعه ويعبر عن نفسه هو. فمثلاً الشاعر بندار Pindar طلب منه مراراً أن يتغنى بهذا المنتصر أو ذاك في ألعاب يونانية؛ وفي مرات عديدة حصل في مقابل ذلك على أموال. ومع ذلك فإنه وهو الشاعر فقط يضع نفسه محل المنتصر الذي يتغنى بانتصاره، ويمدح الأعمال الجليلة التي قام بها الأجداد، ويدرك الأساطير القيمة، أو يعبر عن آرائه العميقة في الحياة، والثورات، والقوة، وفي كل ما هو عظيم ويستحق التمجيد بين الناس، ويشيد بالصفات السامية لربات الفنون، وقبل كل شيء يشيد بمكانة الشاعر. وإذا كان يمجد في قصائده هذا البطل أو ذاك، فإنه يريغ إلى أن تمجمه هو الأجيال القادمة. وهذه العظمة الشخصية التي تسمى هذه السمو هي التي تصنع نبل الشاعر الغنائي. أما هوميروس في ملامحه فإنه قد ضُمحَّى به كشخص لدرجة أن الناس ذهبوا اليوم إلى المجادلة في وجوده بينما أبطاله استمروا ينعمون بالخلود. أما أبطال بندار، فعلى العكس من ذلك فقد بقوا أسماء خاوية لكنه هو، الذي تغنى بنفسه وأضفى عليهم مجده، قد بقي خالداً بوصفه شاعراً. والشهرة التي ر بما نالوها ما هي إلا ذيل لشهرة الشاعر الغنائي الذي أشاد بهم.

وصفة أخرى يتميز بها الشاعر اليوناني هي أنه في مجموع أشعاره يتمثل وجوده كله، على الأقل بفضل الانطباعات التي تأثر بها. ذلك لأن ثم حاجة تدفعه إلى أن يعبر في قصائده عن كل ما يختلج شعرياً في نفسه وفي فكره. وفي هذا الشأن ينبغي أن نذكر خصوصاً جيته، لأنه في كل الظروف المختلفة الغنية في حياته المديدة لم يتوقف عن قول الشعر. ومن هذه الناحية أيضاً ينبغي أن يعد واحداً من أعظم الناس الذين ظهروا حتى الآن. ومن النادر أن يكون قد وجدت روح قادرة إلى هذا الحد على الاهتمام بكل شيء، والإسهام في كل عمل. لكن على الرغم من كل هذا النشاط اللامتناهي فإنه عاش دائماً في داخل ذاته. وكل ما أحدث أثراً في نفسه، حوله هو إلى صورة شعرية.

(١) نحن نستعمل في هذا الفصل كله المفهوم: يشد، أو يغتني - بمعنى: أن يقول الشعر.

ب - القصيدة الغنائية :

في هذا الشأن نشير إلى النقط التالية:

١ - وحدة القصيدة الغنائية؛

٢ - طبيعة تنميتها؛

٣ - الجانب الخارجي لوزن الشعر وطريقة العرض.

١ - وفيما يتصل بوحدة القصيدة الغنائية فإن روح الشاعر هي التي يجب أن تعدد المبدأ الحقيقي لوحدة القصيدة الغنائية. بيد أن الروح هي في ذاتها مجرد وحدة مجردة تماماً؛ إنها الجوهر البسيط للشخص؛ أو هي لا تمثل إلا كثرة من الأفكار والعواطف والانطباعات، والتي يقوم ارتباطها في وحدة «الأنا» وهويته، الأنا الذي يحملها ويحتويها وكأنه مجرد إثناء لها. ولكي يكون للقصيدة الغنائية مركز وحدة حقيقي، فلا بد إذن من موقف معين للنفس. وبعد ذلك يجب على الشاعر أن يتجسد هذا الموقف وأن يحس نفسه فيه. وبهذا فقط يصير الفكر كلاماً محدداً في ذاته.

٢ - وفيما يتصل بنمو القصيدة الغنائية، لا يوجد إلا القليل من الأشياء التي يمكن قولها بطريقة دقيقة ونجتزيء بأن نقول إن سير الملحمية بطريقه بطبعه. لأن الملحمية تمتد وتتفرع في كل الاتجاهات، لأن الشاعر في الملحمية يستغرق نفسه في الفعل الذي يجري بنفسه بطريقة مستقلة. أما في القصيدة الغنائية فالامر على العكس: إن العاطفة والتأمل هما اللذان يجذبان إلينهما العالم الخارجي ويبثان فيه الحياة. والعالم الخارجي لا يتصور ولا يمثل إلا بمقدار ما ينعكس في النفس ويصير أمراً باطنناً. ومن ناحية أخرى، فإنه في مقابل الاتساع الملحمي، فإن مبدأ الشعر الغنائي هو التركيز: إن عليه أن يعمل على إحداث تأثيره بواسطة العمق الباطن للتعبير، لا باتساع الأوصاف، أو العرض الموسع المنفي.

ج - أنواع الشعر الغنائي :

يميز هيجل الأنواع التالية:

١ - الابتهايات، الدثرمبوس، أغاني القتال والنصر، المزامير والابتهاي hymnes عند اليونانيين والرومان: نشيد أو قصيدة منظومة على شرف إله أو بطل،

من الغالب تدرج في اللتورجيا (الطقوس). ومثاله: الابتهاال إلى أبولون، إلى كيرس Cérès، إلى فينيوس، إلى زيوس. وهناك ابتهاالات أورفية على شرف أورفيوس. ونجد لها أيضاً عند الهنود، إذ تذكر الريح - فيدا أنواعاً من الابتهاالات - وفي التقاليد المسيحية: الابتهاال قصيدة أو نشيد يمجد مجدًا لله، وهو عنصر في القدس الإلهي. ومن أمثاله: ابتهاال القديس أمبروسيوس، وفورتونا Fortunat، وهيليو الذي من بواتيه؛ ثم قسم في أناشيد الصباح والمساء. ثم توسع معنى الابتهاال فصار يطلق أيضاً في المجال الدنيوي على النشيد أو القصيدة الغنائية. التي تتغنى بعاطفة، أو حادث أو شيء: ابتهاال غرام، ابتهاال آلام، ابتهاال اعتراف بالجميل.

والدثرمبوس dithyrambe يطلق عند اليونان على قصيدة غنائية على شرف ديونوسوس، إله الخمر. وكانت في الأصل يرتجلها الشادون وهم في حالة السكر الهدى، وينجذبها جوقة من الناس المتذرين بدثار الساتور. ويتميز الدثرمبوس بالحماسة الغنائية والنشوة المفرطة والعنف والاضطراب. ثم توسع في معناه فأطلق على القصيدة الغنائية التي تعبّر عن الحماسة.

وأغاني القتال والنصر Pääns كانت في الأصل أغاني تنسد لأپولو، ثم صارت تطلق على كل الأغاني الخاصة بالقتال أو بالانتصار.

والمزامير تطلق أساساً على المزامير المنسوبة إلى داود في «الكتاب المقدس».

في هذه الأنواع نجد الشاعر يمحو من شعوره ومن فكره كل فكرة خاصة وشخصيته، ابتعاداً أن يستفرق بنفسه في تأمل الله أو الآلهة، الذين تنفذ عظمتهم في كل روحه وأمامهم يلوح أنه ينسى نفسه ويعني. وهذه الأنواع تنمو وتتطور بطرق مختلفة عند الشعوب المختلفة. وحسبى أن أشير هنا - هكذا يقول هيجل - إلى الفوارق التالية:

أولاً: إن الشاعر الذي يسمو فوق حدود مواقفه المادية والمعنوية وما يرتبط بها من تصورات، ويتخذ موضوعاً له ما يظهر، له ولأمه أنه الموجود اللامتناهي والمطلق - يستطيع أولاً أن يتصور الألوهية على شكل إيجابي، ثم يمجد بعد ذلك قوتها وعظمتها، وتجعل محسوسة صورتها كما ترسم في ذهنه. والمثال على هذا

ال النوع «الابتهايات» التي نظمها هوميروس: فهذه الأناشيد تحتوي أساساً على مواقف وحكايات أسطورية في مدح الإله الذي نظمت هذه الابتهايات في تمجيده. وهي متصورة بشكل رمزي خالص، لكنها نميت بشكل واضح وجوهرى يذكرنا بالطابع الملحمي.

ثانياً: وعلى نحو مخالف لهذا وأكثر غنائية نجد التحليق الموجود في الدثرمبوس: إنه سمو الروح الدينية التي هزتها قوة الموضوع والتي انبرأته فشعرت بأنها عاجزة عن أن تقدم عنه صورة وتمثيلاً محسوساً، فلا تستطيع إذن إلا أن تشطح بالصيحات وألوان التعجب. لقد انتزعت من نفسها، فاستغرقت فوراً في الموجود المطلق وامتلاكت بكل ماهيتها وقوتها، فراحـت تنشد مدائح وتراتيل فيها تستشرف ذاتها وتجلياتها التي تكشف عن كنوز الإله الذي تؤمن به.

واليونان، في نطاق احتفالاتهم الدينية، لم يبقوا طويلاً في أمثال هذه الشطحات والابتهايات. فما عتموا أن وقفوا هذه السُّبـحـات الروحية بأن أوجدوا موقف وأفعلاً محددة وصوفية. وهذه الامثلات، الممزوجة بالأغاني، صارت شيئاً فشيئاً هي الشيء المهم. ولما نميت على شكل فعل كامل وحني، كونـت المسـرـحـية، التي أدخلـت هذه الأناشيد الغنائية التي يتغنـى بها الكورس كجزء منها لا يتجزأ.

أما السمو والشكوى وصرخة النفس نحو المـوـجـودـ الـوـحـيدـ الذي هو الغـاـيةـ العـلـياـ لـلـفـكـرـ، والـيـنـبـوـعـ الـحـقـيقـيـ لـكـلـ قـوـةـ وـلـكـلـ حـقـيقـةـ وـلـكـلـ مـجـدـ وـلـكـلـ عـظـمـةـ فـتـجـدـهـ - كـصـفـةـ عـامـةـ - فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـمـازـمـيـرـ السـامـيـةـ فـيـ «ـالـعـهـدـ الـقـدـيمـ» (منـ الـكتـابـ الـمـقـدـسـ). فـمـثـلاًـ نـجـدـ الـمـزـمـوـرـ رقمـ ٣٣ـ يـقـولـ: «ـأـيـهـاـ الـعـادـلـوـنـ، سـبـحـوـ الـرـبـ؛ إـنـ تـسـبـيـحـهـ هـوـ مـنـ شـأنـ الـعـادـلـيـنـ. اـشـكـرـوـ الـرـبـ بـالـعـزـفـ عـلـىـ الـهـارـبـ، وـتـغـنـوـ بـمـدـائـحـهـ عـلـىـ الـبـسـالـتـرـيـوـنـ ذـيـ الـعـشـرـةـ أوـتـارـ. أـنـشـدـوـاـ عـلـىـ شـرـفـهـ أـنـشـوـدـةـ جـديـدةـ. وـأـجـمـعـوـاـ عـزـفـ الـآـلـاتـ إـلـىـ الـأـصـوـاتـ، لـأـنـ كـلـمـةـ الـرـبـ كـلـمـةـ صـدـقـ. وـمـاـ يـعـبـرـ بـهـ أـكـبـرـ إـنـهـ يـجـبـ الـاسـتـقـامـةـ وـالـعـدـلـ. وـالـأـرـضـ مـمـلـوـةـ بـتـنـعـمـ الـرـبـ. وـالـسـمـاءـ خـلـقـتـ بـكـلـمـةـ مـنـهـ، وـنـفـخـةـ مـنـ فـمـهـ أـوـجـدـتـ النـجـوـمـ». كـذـلـكـ يـقـولـ الـمـزـمـوـرـ رقمـ ٢٩ـ: «ـاـنـسـبـوـاـ إـلـىـ الـرـبـ، الـلـهـ القـوـيـ، اـنـسـبـوـاـ إـلـىـ السـيـدـ الـأـعـلـىـ - الشـرـفـ وـالـقـدـرـةـ. رـدـدـوـاـ لـلـرـبـ مـجـدـ اـسـمـهـ. اـعـبـدـوـاـ الـرـبـ فـيـ زـيـنـاتـ مـقـدـسـةـ. إـنـ صـوتـ الـرـبـ يـنـتـشـرـ عـلـىـ الـمـيـاهـ. الـلـهـ يـنـسـبـ صـوتـ رـغـدـهـ؛ الـرـبـ يـرـعـدـ عـلـىـ الـمـيـاهـ الـعـظـيـمةـ. صـوتـ الـرـبـ يـتـرـددـ بـقـوـةـ؛

صوت الرب يدوي بعظمة؛ صوت الرب يكسر أشجار الأرض، ويُطير شنرات أرزَّ لبنان. إن صوته يجعل جبل لبنان يتواكب مثل ثور شاب، وسيريون يقفز مثل أبي قرن شاب. إن صوت الرب يدمر كل شيء يمر به، كأنه الشعلة. صوت الرب يزعزع الفللوات، الخ.

ومثل هذا التحليق أو السمو الغنائي يفترض فكرة انطلقت خارج ذاتها أولى من أن تكون امتصت في موضوع عيني، كما يدركه الخيال ويتأمله في رضا هاديء. إن الشاعر يسمو إلى حماسة غير محددة، ويسعى أن يكشف للروح وللنفس عما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه. ويسبب غموض الفكر هذا، فإن الخيال لا يستطيع أن يمثل الموضوع غير الميسور للحواس في جماله الساجي، وأن يتذوق التعبير عنه في أعمال فنية. إن الروح، بدلاً من أن تتأمل العالم بعين ساجية، تتمثل الموجودات الخارجية في مجموعها، دون انتظام ولا قوانين ثابتة.

والأنبياء في «العهد القديم» من «الكتاب المقدس» يثرون ضد خطايا الشعب اليهودي بلهجة ملؤها الألم. وشكاياتهم عن موقف هذا الشعب وعن بعده عن الله، وعن سقوطه، والحمية السامية لغيرتهم ولغبطتهم القومية - يجعلهم يقتربون من النوع الوعظي.

لكن في العصور المتأخرة نجد أن الحرارة المصطنعة للتقليد، إذا ما قورنت بنار هذه القضية المقدسة، تبدو باردة جامدة. فمثلاً كثير من أناشيد كلويستوك Klopstock التي ألفها على شكل ابتهالات ومزامير، لا ينchezها عمق الأفكار ولا الإنماء الهدائى لموضوعات دينية. إن ما يتجلى فيها هو أساساً محاولة التسامي نحو اللانهائي. لكنها - بحسب فكر النزعة العقلية الحديثة لا تفلح إلا في إبراز عدم التناسب بين القوة غير القابلة للفهم والفطنة والجلال الذي الله وبين المعجز الفاضح عند الذكاء المحدود للشاعر.

٢ - وفي المرتبة الثانية تقوم أنواع الشعر الغنائي التي تسمى باسم عام هو^(١) Ode، بالمعنى الحديث لهذا اللفظ. فعلى خلاف المرتبة السالفة الذكر تتجلى هاهنا

(١) قصيدة يقصد بها إلى الفناء أو المصاحبة بموسيقى، هذا في الأدب القديم. أما في الحديث فهي قصيدة مؤلفة من عدة تقطيعات متساوية في الوزن، وتتناول موضوعات مهمة أو عواطف باطنية، الخ.

الشخصية التي تبدو أنها الجانب الرئيسي، وتتبدي على نحوين:

الأول: إن الشاعر في هذا الشكل الجديد من الشعر الغنائي، يختار لنفسه - كما في الفقرة السابقة - موضوعاً مهماً في ذاته: مجد الآلهة وتسبيحهم، ومجد الأبطال والأمراء ومدحهم؛ والحب، والجمال، والفن، والصداقة، الخ. وتبدو نفسه ممتنعة بموضوعها إلى درجة أنها في حماستها تبدو وقد تغلبت عليها قوتها هي وحدها. فإن تم ذلك على نحو كامل، فإن هذا الموضوع يمكن حينئذ أن يرسّم ويُثْمِّ، بطريقة موضوعية ومستقلة على شكل صورة مجسمة أو ملحمية. لكن إذا حدث العكس وكان على الشاعر أن يعبر عن شخصه هو وعظمته هو، وإذا صار سيد الموضوع وحوّله تحويلاً عميقاً، وإذا تجلّى فيه وقطع مجرى نموه بأن مزجه بعواطفه الخاصة به وتأملاته هو، ووضّحه بتصوراته هو، وبهذا يكون قد غلب وحيه هو، وإن كان متمنكاً من الموضوع - ففي هذه الحالة تكون أمام جانبيين مختلفين تماماً: فمن ناحية نشاهد القوة الجارفة للموضوع، ومن ناحية أخرى نجد حرية الشاعر الذي يجاهد ضد هذا الموضوع ويسعى للتغلب عليه. وهذا المجهود الباطن وهذا النضال هما اللذان يجعلان من الضروري تحليل وجسارة اللغة والصور، والاضطراب الظاهر في التركيب الباطن للقصيدة وسيرها غير المنتظم، والانحرافات والمناقص، والانفعالات الفجائية، الخ. والشاعر يكشف عن سمو عبقريته بالتفوق الذي به يظل قادرًا على حلّ هذا الاختلاف في كمال فني، وإبداع كلّ مليء بالوحدة، من شأنه أن يرفعه فوق عظمة موضوعه، لأنّه من إبداعه.

ومن هذا النوع من الشعر الغنائي نجد «أودات» بندارس. إن النفعنة المستصرة التي يتخللها تجلى أيضاً في الإيقاع، فهو حيٌّ متتنوع وملتزم لوزن ثابت في وقت معًا. وعلى عكس ذلك نجد هوراس في المواضيع التي يريد فيها أن يسمو فإنه هادئ جداً وخاً. وبراءته في المحاكاة تسعى في غير طائل إلى إخفاء نظم كل ما فيه محسوب. وكذلك نجد أن إلهام كلوبستوك في «أوداته» ليس دائمًا جيد الصنعة. إنه مصطنع، وإن كان الكثير من «أوداته» مملوءة بعواطف صادقة ومكانة رفيعة، وقوة رجولية في التعبير.

الثاني: الشاعر ليس في حاجة إلى أن يكون جوهرياً ومهماً بذاته. إن الشاعر ذاته، مع فرديته، له أهميته بحيث أنه يهب الموضوعات التافهة المكانة الرفيعة، والنبلة أو التشويق السامي، وذلك لمجرد أنه جعل منها موضوعاً لأشعاره. ومن

هذا النوع كثير من «أودات» هوراس، وكلوبستوك وغيرهما، فإنها في هذه المرتبة. فها هنا ليست أهمية الموضوع الذي يصارعه الشاعر هي التي تشوّقنا؛ بل الأمر بالعكس، إنه يسمو بما هو تافه، وبالظروف الخارجية، وبالأحداث الصغيرة في الحياة - يسمو بها إلى العلو الذي فيه يستشعر نفسه ويمثل نفسه.

٣ - الأغنية:

هذا النوع هو من التنوع بحيث يتعدد إجراء تصنيف دقيق له. ومع ذلك نستطيع أن نميز فيه الأنواع التالية:

أولاً: الأغنية بالمعنى الدقيق، وهي التي قصد منها أن تُغنى لنفسها أو في جماعة، أو يزمزم بها. وهذا النوع لا يحتاج إلى أفكار كثيرة، ولا إلى عظمة وسمّ في الموضوع. بل الأمر على العكس: فالمكانة الرفيعة، والنبالة وجدية الفكر ما هي إلا عوائق تحول دون الاستمتاع بها مباشرة.

وتتميز الأغنية عن الأنواع التي أوردناها من قبل: من حيث الشكل، والوزن، والصفة، والصور، الخ. إنها تنطلق من عاطفة معينة، لكنها لا تمضي من موضوع إلى آخر - مثل «الأود» - في اضطراب الحماسة؛ بل هي تتوقف، بوجه عام، عند موضوع واحد، سواء أكان موقفاً جزئياً خاصاً أم إظهاراً محدداً للسرور أو للحزن، من شأنه أن يؤثر فينا.

والاغنية تولد وتموت وتولد من جديد وهكذا باستمرار. إنها حقل من الأزهار يتجدد كل عام. وعند الشعوب المقهورة، المنفصلة عن كل تقدم، والتي لا تعرف هذا المرح المتتجدد دائماً عند الشاعر - تحتفظ بالأغاني القديمة بل وباقدها^(١).

ثانياً: السنوناتات، والسداسيات، والإيلجيات، والمُزسلاط. وهذه الأنواع تخرج عن دائرة الأغنية كما أتينا على ذكرها. ذلك لأن الطابع المباشر للعاطفة وللتعبير يخلّي المكان هنا للتأمل والتفكير الذي يدرك الأوجه المختلفة للأشياء

(١) السنوناتات: مقطوعة من ١٤ بيتاً من نفس الوزن، وتتألف من رباعيتين لها نفس القوالى وتبعهما ثلاثياتان. الإيلجيا: في العصر القديم: قصيدة من البحر السادس فالخماسي على التبادل وتعبر عن الحزن للموت أو الآلام في الغرام.

ويشمل الإدراكات الفردية وتجارب القلب من وجهة نظر عامة. والمعارف والعلوم والتعليم بوجه عام يمكن أن يجد ها هنا مجالات لها. والإيطاليون، خصوصاً، قد قدموا في سوئاتهم وسداسياتهم مثلاً رائعاً على التحليل الدقيق للعاطفة فالشاعر، في موقف ما، لا يقتصر على وصف أحوال النفس، والزفرات، والألام، والشهوات أو إدراكات الموضوعات الخارجية بتركيز باطني - بل يتحرك بخفة ورشاقة في اتجاهات متعددة، ويلقي بهدوء نظرة على الأشياء، والتاريخ والماضي والحاضر، ومع ذلك ينطوي دائماً على ذاته، ويحذّ نفسه ويضبطها. وهذه الطريقة لا تقدم البساطة الموجودة في الأغنية، ولا السمو الموجود في «الأود». أما الإليجيا فإنها - على العكس من ذلك - تستطيع أن تحافظ بطابع أكثر ملحمة، وذلك في تأملاتها وأمثالها ووصفها للعواطف.

ثالثاً: وثم مرتبة تجلي طابعها حديثاً عند الألمان بأروع صورة عند الشاعر شيلر. ذلك أن معظم أشعاره الغنائية - مثل: «الاستسلام»، «المثل الأعلى»، «أمبراطورية الظلال»، «الفتنان»، «المثل الأعلى والحياة» - ليست «أودات» أو تراتيل، أو مرسلات، أو سوناتات أو إيلجيات بالمعنى القديم؛ بل هي، على العكس من ذلك، تكشف عن طابع مختلف تماماً عن طابع هذه الأنواع من الشعر الغنائي. إن ما تعبّر عنه هو خصوصاً الفكرة العظيمة التي هي الأساس في موضوعها. ومع ذلك فإن الشاعر لا يظهر عليه أنه مدفوع بحركة دينيمية، ولا أنه، في إلهامه، يتصارع مع عظمة موضوعه. بل هو يبقى سيد هذا الموضوع، وينتمي من كل أوجهه، بقوّة تأثيره الشعري؛ وبحساسية مليئة بالتحليل ويسعة في النظر رائعة، وقوّة في اللغة والصور جذابة، فإنه يُعبّر عنه بأسلوب حافل بالفخامة والأنسجام. وفي إيقاع ويقوافٍ هي في الغالب بسيطة جداً ولكنها ذات وقعٍ نفسيٍ كبيرٍ.

وهذه الأفكار الكبيرة والاهتمامات العميقـة التي كرسـ لها كل حـياته تـظـهـرـ،
نتـيـجةـ لـذـلـكـ، كـانـهاـ المـلـكـ الـأـعـقـمـ الـذـيـ تـمـتـلـكـهـ روـحـهـ. بـيدـ أـنـهـ لاـ يـغـنـيـ بـهـدـوـهـ فـيـ
داـخـلـ نـفـسـهـ أـوـ فـيـ نـطـاقـ دـائـرـةـ مـنـ الـجـمـعـمـ، مـثـلـ فـمـ جـبـتـهـ الغـنـيـ بالـأـغـانـيـ. بـلـ هـوـ
مـغـنـ يـعـرـضـ مـوـضـوـعـاـ جـدـيـراـ فـيـ ذـاـتـهـ بـأـنـ يـغـنـيـ بـهـ وـيـكـوـنـ جـزـءـاـ مـنـ مـجـمـوعـةـ مـنـ
الـمـوـضـوـعـاتـ الـمـشـابـهـةـ مـنـ بـيـنـ مـاـ هـوـ أـعـظـمـ وـأـسـمـىـ. وـيـمـكـنـ أـنـ يـقـالـ عـنـ هـذـهـ
الـأـغـانـيـ مـاـ قـالـهـ شـلـرـ عـنـ «ـنـاقـوسـهـ»ـ:

«فوق المناطق السفلية للأرض، لا بد للنقوس أن يتارجح في زرقة السماء الصافية» منافساً الرعد، ومجاوراً عالم النجوم. يجب أن يكون صوتاً من أعلى، شبيهاً بقطيع النجوم المتألّى». والتي في مجرتها تسبح الخالق وتقتاد جوقة السنين. وليكرسن فمَه المعدني للأمور الأزلية، الأبدية العجادة وحدها؛ وليرعه الزمان - في طiranه السريع - بجناحه».

التطور التاريخي للشعر الغنائي

لا تتجلّى خصائص الزمان والقومية، وفردانة العبرية الشخصية في أيٍّ فن من الفنون بنفس الدرجة كما تتجلّى في الشعر الغنائي ويسبب هذا التنوع في الشعر الغنائي، فإننا نجتازىء بتقسيم تطوره إلى الأقسام التي وضعناها من قبل وهي: الرمزي، والكلاسيكي، والرومنتيكي، ويناظرها في الشعر الغنائي: الشعر الغنائي الشرقي، وشعر اليونان والرومان، وشعر الشعوب السلافية والجرمانية أي شعر الأزمنة الحديثة.

١ - الشعر الغنائي الشرقي :

إن الطابع الجوهري الذي يميز الشعر الغنائي الشرقي عن الشعر الغنائي الغربي هو أنه - بحسب مبدئه العام - لا يحمل الروح على الاستقلال وعلى الحرية الفردية، ولا على ذلك التركيز الباطن الذي يحفر في اللامتناهي فيكون أعمق العاطفة الرومنتيكية. بل على العكس من ذلك، إذ نجد أن الوعي الشخصي يُستعرض في تأمل الطبيعة، ويعبر عن نفسه في حالة من الهوية التامة معها. ومن ناحية أخرى، فإنه لما لم يجد نقطة ارتكاز راسخة في داخل ذاته، فإنه يمحو ذاته أمام ما يمثل، في الطبيعة وعلامات الحياة الإنسانية، قوة الأشياء وجوهرها. ولهذا نجده، إما رغماً عنه وإما بحرية، يتطلع - بالخيال والعاطفة - إلى تلك القوة دون أن يستطيع الوصول إليها. أما من حيث الشكل فإنه أقرب إلى الوصف المباشر لهذا التأمل الساذج - منه إلى التعبير الشعري عن فكر حز. إن الشاعر الشرقي، بدلاً من أن يطعننا على مشاعره الباطنة لا يكشف إلاً عن مخوه تجاه الموضوعات والمواضف. ومن هذه الناحية فإن الشعر الغنائي الشرقي يحتفظ في الغالب، على عكس الشعر الرومنتيكي خصوصاً، بلهجات أكثر موضوعية. ذلك أن الشعر الشرقي لا يعبر - في الغالب - عن الأشياء كما تتجلى في نفسه؛ بل هو بالأحرى يعبر عنها

كما يشعر هو بنفسه فيها، واهبأ إياها حياةً ونفساً مستقلتين. فمثلاً الشاعر الفارسي^(١) حافظ الشيرازي يصبح مرة قاتلاً:

«أوه! عَذْ أَيْ بِلْبَلْ قَلْب حَافَظْ،
عَذْ عَلَى عِظَرْ وَرْد الْلَّذَّة»

ومن ناحية أخرى نجد أن هذا الشعر الغنائي، في ذلك الموقف الذي فيه النفس متحورة من جزئيتها، يسترسل في انطلاق ساذج، فيه الخيال يسبح بسهولة في المبالغات ولا يستطيع الوصول إلى تعبير إيجابي عن موضوعه لأن هذا الموضوع هو «الموجود» اللانهائي الذي لا يمكن تمثيله في أشكال. ولهذا نجد، بوجه عام، أن الشعر الشرقي، وخصوصاً عند العبرانيين، والعرب، والفنون يتسم بالسموّ الابتهاجي. إن خيال الشاعر يحشد بإسراف كلّ عظمة وكلّ قوة وكلّ مجد للخلقة - إيتغاءً أن يبتدد ذلك البهاء أمام جلاله الله التي لا يمكن التعبير عنها، أو هو لا يكلّ من تعداد كل ما هو ساحر وجميل، ونظم عقد منه ثمين، يضنه بعد ذلك قرباناً للموضوع الذي له وحده قيمة في نظره: السلطانة الحبية، والخمر الذي يسرك منه، الخ.

وكأشكال أكثر دقة في التعبير يجد المجاز، والصورة، والتبيه مكانها الطبيعي في نطاق هذا الشعر. ذلك أن النفس التي لا تشعر بنفسها حرّة في عالمها الباطن، لا تستطيع أن تتجلى في الموضوعات الخارجية إلاّ بأن تتشبه بها بواسطة التشبيهات. وبعد ذلك يحتفظ ما هو عام وجوهري هاهنا بوجودهما المجرد، دون أن يستطيعا الاقتران بشكل محدد من أجل إنتاج فردية حرّة؛ لدرجة أن الخيال، الآن أيضاً، لا يستطيع أن يتمثله إلاّ بمقارنته بالظواهر الجزئية في هذا العالم؛ بينما هذه الظواهر ليس لها من قيمة إلاّ كنقطة مقارنة تقرّبها من «الموجود» الذي هو وحده كبير، والذي هو وحده جدير بالمجد والتسبيح. بيد أن هذه المجازات والصور والتشبيهات التي فيها تكاد الروح تحبس نفسها، وهي تنشد تأمل الألوهية - ليست هي وحدها التعبير الحقيقي عن العواطف والأشياء نفسها؛ إن ذلك هو فقط التعبير الشخصي الذي اصطنعه الشاعر اصطناعاً. ولهذا فإن ما يُعزّز هاهنا العاطفة

(١) راجع عن معرفة الألمان بحافظ مقدمة ترجمتنا للديوان الشرقي لجيه.

الفنائية من حيث الحرية الباطنة الحية نجده قد استعاض عنه بالحرية في التعبير. إن الخيال - في سذاجة الصور والتشبيهات المطولة، بعد أن اجتاز كل الدرجات الوسطى المتنوعة كل النوع - يفيض في تركيبات جديدة ومدهشة، وذلك بجسارة لا يمكن تصورها وبراعة مليئة باللوذعية.

أما الشعوب التي تميزت في الشرق بالشعر الغنائي، فينبغي أن نذكر منها أولاً الصينيين، ثم الهنود، ثالثاً وعلى وجه التخصيص العبرانيين، والعرب، والفرس.

٢ - الشعر الغنائي عند اليونان والرومان:

أما في العصر الثاني الرئيسي، وهو عصر اليونان والرومان، فإن الفردية الكلاسيكية هي التي تكون الطابع العام. ووفقاً لهذا البدأ، فلم يُعبر التعبير الغنائي عن عواطف النفس المستغرقة في تأمل الطبيعة، أو المتسامية فوق ذاتها نحو ذلك النداء السامي الموجه إلى كل المخلوقات والقائل: «على كل من يتنفس أن يستحبّ رب» - أو التي تصبو - عن طريق التحرر من قيود ما هو فain إلى الاتحاد في حضن الموجود الواحد الأحد الذي يسري ويتحي كل شيء. إن النفس تتحد بحرية بالوجود الكلي، بوصفه هو الذي يكون جوهرها الخاص، وتحمل الشعور بهذا الاتحاد إلى الوعي الشعري.

إذا كان الشعر الغنائي عند اليونان والرومان يختلف عن الشعر الغنائي عند الشرقيين، فإنه يختلف أيضاً عن الشعر الغنائي في العصر الرومتيكي. فإنه بدلاً من أن يعتمد التعمق المركم في التعبير عن العواطف ومواقف النفس، فإنه يتمبها بحيث تعطى أوضح تعبير عن الوجدان، والفكر والتأملات الباطنة. ولهذا فإنه يحتفظ هو الآخر، حتى يكشف عن الروح الباطنة، بمقدار ما يتيسر ذلك للشعر الغنائي - نقول إنه يحتفظ بالنمط التجسيمي للشكل الكلاسيكي. ذلك أن الحقائق العامة التي يعرضها، ونظراته في الحياة وأدابه الحكمية، الخ ليست خالية من الفردانية الحزنة التي للعاطفة الفردية والطريقة المستقلة للتصور. ومن ناحية أخرى، نجده يقلل من استخدام الصور والمجازات ويزيد من التعبير الدقيق المباشر. ومن هنا فإن الشعر الباطن يعبر عنه بشكل أكثر عموماً ووضوحاً معاً.

إن الشعر اليوناني يبين في هذا الطابع الأساسي في تطوره الشري الأصيل. إذ نجد في المرتبة الأولى ابتهالات hymnes، لا تزال تحتفظ بالطابع الملحمي، وهي

منظومة بوزن الشعر الملحمي، ولا تعبّر عن الطموح الباطن بقدر ما تقدم إلى روحنا - على شكل لمحات ثابتة وحسية - صورة تجسّمية للآلهة.

والمرتبة الثانية تتميّز، من حيث الوزن، بالوزن الایلجياني الذي يضيف وزناً حماسياً، والذي - بالعودة المنتظمة لهذا التزاوج بين الوزن الحماسي والوزن السُّداسي - يبيّن في أقسامه بداية تكوين الاستروفات *strophes*. ذلك أن الایلجي، في لهجتها العامة، أكثر غنائية.

وفي المرتبة الثالثة ينمو وزن جديد، هو الايامبو *iambo*، وهو بحيويته اللاذعة والنافذة يتخذ اتجاهها أكثر جدية.

بيد أن الفكر والوجودان الغنائيين حقاً ينموان، للمرة الأولى في الشعر المسمى *mélisque*. ففيه الأوزان أكثر تنوعاً، والاستروفات أكبر ثراء، وعنابر المصاحبة الموسيقية أكبر كملاً، وذلك بفضل الترنيم *modulation* الذي يضاف إليه. وكل شاعر يصطنع وزناً من المقاطع يتناسب مع طابعه الغنائي : فالشاعرة سافو *Sapho* تتميّز بإيماناتها العذبة ولكنها مع ذلك متقدة بشعلة وجودانية وملينة بالتعبير المؤثر؛ والقايوس *Alcée* يتميّز «بأوداته» الوجودانية الجسورة.

والشعر الغنائي في «الكورس» ينمو سواء من حيث الشروء في الأفكار والتأملات، والجسارة في الانتقالات والتركيبات، ومن حيث التمثيل الخارجي إن غناء الكورس يمكن أن يتناوب مع الأصوات الخاصة. ولا تقنع الحركة الباطنة بمجرد الإيقاع اللغوي والترنيم *modulation* الموسيقي؛ بل هي تستنجد بحركات الرقص كعنصر تجسيمي.

أما الشعر اليوناني المتأخر، وهو شعر شعراً الاسكندرية، فهو محاكاة صناعية وجهد للوصول إلى الأنقة والصحة في الأسلوب - أكثر من أن يمثل تقدماً مستقلاً. ولقد وصلت به الحال إلى أن تشتت إلى قطع من النوع اللطيف الساز؛ وسعى في النوع المسمى أبيigramme إلى أن يضم، برابطة جديدة من العاطفة والخيال، الأزهار المعروفة من قبل في الفن والحياة، وبالباسها نضارة جديدة بالتألق في المدح أو في الهجاء.

أما عند الرومان، فإن الشعر الغنائي قد وجد تربة متنوعة في الإيات، لكنها أقل بكاره وأقل خصوبة. إنه يمثل طابعاً أقل تلقائية وأكثر صناعية؛ إنه لم يَعُد إلا

متعة من متع النفس. إنه من عمل البراعة المتقاربة في القدرة على التقليد، وهو ثمرة الاعتناء والتذوق، أخرى من أن يكون ثمرة الإلهام النضر والتصور الفتى الأصيل.

٣ - الشعر الغنائي في الأزمنة الحديثة:

لقد كان مصير الشعر الغنائي مثل مصير الشعر الملحمي. لقد دخلت فيه أفكار جديدة وروح جديدة بفضل غزو الأجناس البشرية الجديدة. وهذا هو ما حدث عند الشعوب герمانية، والسلافية والإيطالية: إنها حتى في العصر الوئي السابق على المسيحية، لكنها خصوصاً بعد اعتناقها المسيحية، وفي العصر الوسيط وفي القرون الأخيرة - تقدم تطوراً ثالثاً في الشعر الغنائي، يتاسب مع الطابع العام للفن الرومانتيكي، ويتسم بكثرة التنوع والثراء.

في هذه المرحلة الثالثة اكتسب الشعر الغنائي أهمية غالبة، حتى إن الموضوعات الملحمية هي نفسها صارت تعالج بأسلوب الشعر الغنائي. ومن هنا تولدت أعمال شعرية صارت بحيث لم يعد في وسع المرء أن يعرف إلى أي نوع من أنواع الشعر هي تنتمي. والسبب في ذلك يرجع إلى كون حياة هذه الأمم صارت تصدر كلها عن مبدأ الذاتية.

لقد جنحت عقريتها المثلالية إلى تمثيل ما هو جوهري وموضوعي باعتباره صادراً عن أعماق النفس الفردية. وهذا التركيز في الفكر اكتسب شيئاً فشيئاً المزيد من الوعي بذاته. وهذا المبدأ يتجلّى - على الشكل الأكمل والأظهر - في الأجناس герمانية؛ أما الأجناس السلافية فعلى العكس من ذلك: فإن عليها أن تتزعّز نفسها من التصور الشرقي الذي يستغرق نفسه في الموجود الكلّي أو في تأمل الطبيعة. أما الشعوب الإيطالية^(١) فهي في مرتبة وسَط. إنها تغطي الولايات التي استولت عليها الإمبراطورية البريطانية؛ وقد وجدت هاهنا بقايا المعرف والحضارة الرومانية. لقد نفذ فيها التأثير الروماني من كل ناحية، فكان عليها أن تتخلى عن جانب من أصلتها.

(١) يقصد بها الشعوب التي انحدرت لغاتها وأنسابها من الشعب الذي كان يسكن أساساً في إيطاليا، أو الجنس اللاتيني. وتشمل: الإيطاليين بالمعنى المحدود، والفرنسيين، والاسبان، على وجه التخصيص.

وفيما يتعلق بمضمون هذا الشعر الغنائي، فإنه جُلّ درجات تطور الوجود القومي والفردي التي تعبّر عن نفسها في علاقتها بالدين والحياة الدينية لهذه الشعوب وهذه القرون. والمواضيعات تقدّم دائمًا ثراءً أكبر بانعكاسها في كثرة مواقف وعواطف النفس الإنسانية. أما فيما يتعلّق بالشكل، سواء استلهم الشاعر الأحداث القومية أو غيرها وظواهر الطبيعة والموضوعات التي تحيط به، وسواء انشغل بنفسه وراح - بالتأمل - يحضر في أعماق النفس التي تنموا مشاعرها ويتقدّم فكرها بتقدّم الأفكار - فإن التركيز الباطن للتعبير يكون دائمًا الطابع الأساسي. وفي الجزء الخارجي، نجد أن تجسيمية النظم الایقاعي تخلّى مكانها لموسيقى الجنس ومختلف تعانقات القوافي وهذه العناصر الجديدة تستخدّم تارةً بطريقة بسيطة ودون ادعاء، وطوراً بصيغة فنية وفيرة باختراع أشكال ذات طابع راسخ؛ ثم إن التنفيذ الخارجي، من ناحية، يكمّل شيئاً فشيئاً المصاحبة الموسيقية الخالصة للغناء الميلودي والآلات.

ويمكن أن نميز الأقسام التالية في هذه الجماعات الواسعة:

أولاً: نجد الشعر الغنائي للشعوب الجديدة في أصالتها التي لا تزال وثنية؛

ثانياً: النموّ الريّي للشعر الغنائي في العصر الوسيط المسيحي؛

ثالثاً: الدراسة المتتجددة للعصر القديم من ناحية، والمبدأ الحديث للبروتستانت من ناحية أخرى يمارسان تأثيراً عظيماً.

ولا يخوض هيجل في تحديد خصائص كلّ قسم من هذه الأقسام. بل يجتازيه بالإشارة لشاعر ألماني طبع الشعر الغنائي القومي في العصر الحديث بسمة لم يقتدر الناس حقّ قدره. وهذا الشاعر هو كلوبيستوك مؤلف «ملحمة المسيح» Messiade. إن كلوبيستوك - هكذا يقول هيجل - هو واحد من بين الرجال العظام الذين افتتحوا العصر الجديد للفن في الأمة الألمانية، وهو شخصية جميلة نبيلة. إنه هو الذي انتزع الشعر - بمحاسنة فياضة وفخار باطن - من الثقافة الهائلة التي سادت عصر جوتشد Gottsched الذي محظى تفاهته المدعية ما كان قد بقي بعدّ من سام وجليل في الروح الألمانية. إن كلوبيستوك، الذي سرّث فيه قداسة رسالة الشاعر، أعطى لأشعاره شكلاً أكثر رسوحاً وصدقًا؛ وعلى الرغم من خشونته في عدد كبير من المواضيع فإنه كان وسيقى كلاسيكيًا. وبعض «الأوّدات» التي نظمها في شبابه

قد كرست لصداقة نبيلة كانت بالنسبة إليه أمراً سامياً وراسخاً وجديراً بالتقدير، وكانت موضوع فخر نفسه، ومعبداً لروحه. والبعض الآخر تعبّر عن حب مليء بالعمق والحساسية. بيد أن ما يتجلّى عند كلوبستوك على وجوه متعددة إنما هو الشعور الوطني.

إن كلوبستوك يبقى عظيماً بشعوره الوطني، وشعوره بالحرية، وبالصداقة، وبالحب، وبصلابة إيمانه البروتستنطي؛ وهو جدير بالتشريف من أجل نبالة روحه ونبالة شعره.

أما شعر وجيهه فكانا على العكس من ذلك: إنهم لم يكونوا فقط شعراء زمانهم، بل كانوا أيضاً شعراء عالميين كونيين. وخصوصاً أشعار جيته الغنائية هي أعظم وأعمق وأوقع ما نملكه نحن الألمان المحدثين - هكذا يقول هيجل. إنها ترجع كلها إليه وإلى شعبه؛ ولما كانت قد نبتت على أرض الوطن، فإنها تتجاوب تماماً الآن ولا تزال مع النغمة الأساسية في روحنا.

الشعر المسرحي

تمهيد

إن المسرحية، بمضمونها وشكلها، تقدم جماع أجزاء الفن. ولهذا ينبغي أن تعدّ الدرجة العليا للشعر وللفن بعامة. فلتن كان القول - في مقابل سائر المواد الحسية مثل الحجر، والخشب، واللون، والصوت - هو العنصر الجدير بالروح للتعبير عن نفسها، فإن الشعر المسرحي هو - من بين الأنواع الجزئية للشعر - الذي يجمع بين موضوعية الملحمـة وبين الطابع الذاتي الذي للشعر الغنائي. إنه يغرس فعلاً تماماً يتحقق أمام أعيننا، ويبدو في الوقت نفسه أنه صادر عن الوجdanات والإرادة الباطنة للشخصيات التي تتحقق هذا الفعل. ثم إن نتيجته تتقرر بواسطة الطبيعة الجوهرية للمقصاد التي تسعى إليها هذه الشخصيات، وخلقهم ومصادماتهم التي انخرطوا فيها. وهذا المزج بين المبدأ الملحمـي والمبدأ الغنائي، بواسطة التمثيل المباشر للشخص الإنساني وهو يفعل أمام عيوننا - لا يسمح للمسرحية أن تقتصـر على وصف الجانب الخارجي، وما هو محلـي، والطبيعة المحبيـة، والفعل والأحداث - على النحو الذي يفعـلـهـ الشـعـرـ الملـحـميـ. بل المسرحـيةـ تقتضـيـ كـيـماـ يقدم العمل الفني مظهراً حيـاً حـقاًـ التـمـثـيلـ الكـامـلـ عـلـىـ المسـرـحـ. ثـمـ إنـ الفـعلـ نـفـسـهـ، فـيـ مـجـمـوعـهـ، مـنـ حـيـثـ مـضـمـونـهـ وـشـكـلـهـ، قـابـلـ لـنـفـخـوـنـ منـ التـصـوـرـ مـتـعـارـضـينـ كـلـ التـعـارـضـ مـبـدـؤـهـماـ العـامـ الـذـيـ هوـ أـسـاسـ المـأسـاوـيـ وـالـهـزلـيـ، يـقـدمـ

الأـنـوـاعـ الـمـخـلـقـةـ لـلـشـعـرـ المـسـرـحـيـ.

وهذه النظرة العامة تمكـناـ منـ تحـديـدـ المسـارـ التـالـيـ لـدـرـاستـناـ هـنـاـ:

١ - فعلـناـ أـلـأـ أنـ نـنـظـرـ فـيـ الـعـلـمـ الـمـسـرـحـيـ مـنـ حـيـثـ خـصـائـصـهـ، سـوـاءـ مـنـهـاـ

العامة والخاصة، التي تميّزه من الملحمّة ومن الشّعر الغنائي.

٢ - علينا بعد ذلك أن نوجه انتباها إلى التمثيل على المسرح والشروط الضرورية له.

٣ - علينا أخيراً أن نلقي نظرة على مختلف أنواع الشعر المسرحي، وأن نرسم تاريخ تطوره.

- ١ -

الخصائص العامة للشعر المسرحي

تحت هذا الباب سندرس الموضوعات الثلاثة التالية:

أ - المبدأ العام للشعر المسرحي؛

ب - الخصائص الجزئية للشعر المسرحي؛

ج - علاقة الشعر المسرحي بالجمهور؛

أ - المبدأ العام للشعر المسرحي :

نشأ الشعر المسرحي من الحاجة التي نشعر بها لمشاهدة الأفعال والعلاقات في الحياة الإنسانية ممثلاً أمام عيوننا بواسطة شخصيات تعتبر عن هذه الأفعال بالأقوال. ييد أن الفعل المسرحي لا يقتصر على مجرد تحقيق مغامرة تأخذ مجرّها بهذه؛ بل هو يدور أساساً حول تصادم ونزاع بين الظروف، والوجdanات، والأشخاص، مما يجرّ إلى أفعال وردود أفعال ويطلب خاتمتها. وهكذا فإن ما نشاهده أمام عيوننا هو المشهد المتحرك والمتوالي لصراع حيّ بين شخصيات حية تسعى لتحقيق أهداف متعارضة، وسط مواقف حافلة بالعقبات والمخاطر. إنها جهود هذه الشخصيات، وما تكشف عنه أخلاقهم وطبائعهم، وتتأثيرهم المتبادل فيما بينهم، وتصميماتهم؛ وإنها النتيجة النهائية لهذا الصراع التي تجعل الهدوء يعقب اضطراب الوجدانات والأفعال الإنسانية.

وأول ملاحظة لنا في هذا الموضوع تتعلق بالزمان الذي ظهر فيه الشعر المسرحي وسيطر على سائر الأنواع الشعرية. فنقول: إن المسرحية هي نتاج

حضارة متقدمة. ذلك أنها تفترض بالضرورة أن تكون قد مضت أيام الملهمة الأولية. ويجب كذلك أن يسبقها الشعر الغنائي والإلهام الشخصي. ذلك أنه لا بد أن تكون قد نمت وتطورت المشاعر الخاصة بغياثات وموقع الإرادة الإنسانية، وأن تكون قد استيقظت وتطورت تماماً تجربة تعقيدات الحياة والمعرفة بالمصائر الإنسانية - وهذا لا يمكن أن يحدث إلا في العصور المتوسطة أو المتأخرة لنمو حياة شعب من الشعوب. ثم إن المغامرات الكبيرة الأولى أو الأحداث القومية - هي بطبيعتها أكثر ملحمة منها مسرحية. ومثالها الحملات الجماعية والبعيدة - مثل حرب طروادة، أو الحملات الصليبية، وهجرات الشعوب، والدفاع عن أرض الوطن ضد الغزوات الأجنبية، مثل الحروب ضد الفُرس. وإنما بعد ذلك بفترة يظهر أولئك الأبطال المتوحدون والمستقلون الذين يتصورون لأنفسهم هدفاً للفعل، ويتحققون مغامرات شخصية.

وملاحظة ثانية تتعلق بالقول بأن المسرحية تجمع بين المبدأ الملحمي والمبدأ الغنائي. فنقول: إن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بتوافر الشروط الثلاثة التالية:

- 1 - إن على المسرحية، شأنها شأن الملهمة، أن تضع تحت عيوننا حادثاً، وواقعة، وفعلاً؛ لكن هذا الحادث، الذي يتخذ مجراه قدرياً، يجب في المسرحية أن يتخلص من هذا الطابع الخارجي. وإذا يجب أن تظهر - كقاعدة وكميداً شخصية معنية تنجز فعلاً. وأقول: تنجز فعلاً، لأن المسرحية لا تمثل الشعور الباطن بطريقة غنائية في تعارض مع الأحداث الخارجية: بل هي تعرض على المسرح العواطف والوجدانات الباطنة للنفس في تتحققها الخارجي. ومن هنا فإن الحادث لا يبدو أنه تولد من ظروف خارجية، بل تولد من إرادة باطنة ومن خلق الشخصيات، وليس له معنى مسرحي إلا بالنسبة إلى غياثات ووجدانات شخصية. ومن ناحية أخرى، لا تبقى الشخصية محبوسة في داخل ذاتها في استقلال متعدد بل هي تجد نفسها - بطبيعة الظروف التي يتجلى فيها خلائقها وإرادتها وكذلك بطبيعة الهدف الفردي الذي تسعى إلى تحقيقه - نقول إنها تجد نفسها منجرة إلى صراع مع شخصيات أخرى؛ ومن هنا فإن الفعل يقدم تعقيدات وتصادمات تؤدي - ضد إرادتها وتوقعاتها - إلى خاتمة فيها تتجلى الماهية الخاصة والعميقة للغياثات والوجدانات والمصائر الإنسانية بعامة. وهذا المبدأ الجوهرى هو أحد أوجه المبدأ الملحمي؛ وهو يتجلى على نمو نشيط حتى في الشعر المسرحي.

٢ - لكن، على الرغم من أن الإنسان المعنوي وطبيعته الباطنة هما مركز التمثيل المسرحي، فإن هذا التمثيل المسرحي لا يستطيع أن يقتصر على مجرد مواقف غنائية، ولا على الرواية المؤثرة للأفعال الماضية، أو وصف المُتع والأفكار والعواطف التي فيها الإنسان يظل غير فعال. بل في المسرحية لا معنى للمواقف ولا قيمة لها إلا بخلق الأشخاص الذين تبرزهم هذه المواقف، وبالغيات التي يسعون إليها. إن العواطف المحددة للنفس الإنسانية تتحذ فيها طابع الدوافع الباطنة والوجودات التي تنمو وتتطور في مشتبك من الظروف الخارجية.

٣ - ولهذا وحده يظهر الفعل أنه فعل، أي أنه تطور حقيقي لنيات الشخصيات وأفكارهم، وهم في سعيهم لتحقيق خططهم يرهنون وجودهم كله، وعليهم إذن أن يكونوا مسؤولين عما يحدث نتيجة لفعلهم هم. إن البطل المسرحي يحمل في داخل نفسه ثمار أعماله هو الخاصة.

ومن هذه الناحية فإن المسرحية تبدو أبسط من الملحمه، لأن الفعل يقوم على القرار الحر الذي يصدره الشخص. ثم إن البطل الرئيسي في المسرحية لا يقدم مجموعاً كاملاً من الصفات القومية، كما هي الحال في الملحمه، بل هي تقدم فقط خلقاً على علاقة مع الفعل وهدفه المحدد.

ب - الخصائص الجزئية للشعر المسرحي :

وفيما يتصل بالمسرحية بوصفها عملاً فنياً، مأخوذة في مجموعها، فإننا
ستتناول النقط التالية:

- ١ - الوحدة المسرحية؛
 - ٢ - تنظيم المسرحية؛
 - ٣ - نسج المسرحية ووزن الأبيات فيها.

١ - الوحدة المسرحية:

ضرورة الوحدة في المسرحية تنشأ عن كون الشعر المسرحي، بعكس الشعر الملحمي، يجب أن يتضامن داخل حدود ضيقية، بينما الشعر الملحمي يتجول في ميدان فسيح ولهذا يسمح بإدخال أحداث عارضة عديدة تبدو كأنها مستقلة. لكن

الشعر المسرحي يتعلّق بشخصيات تتصرّف فيما بينها، ولهذا فإنه في حاجة إلى الوحدة، بخلاف الشعر الغنائي الذي لا يحتاج إلى وحدة. وهذا التنسيق الضيق بين كل الأجزاء في المسرحية هو ذو طبيعة موضوعية وذاتية معاً: موضوعية لأن الهدف الذي تسعى إليه الشخصيات له جانب جوهرى عام، وذاتية لأن هذا الهدف، الصادق في ذاته، يظهر في المسرحية كأنه وجدانهم الخاص والشخصي، حتى إن النجاح الحسن أو الردىء، والسعادة أو الشقاء، والنصر أو الهزيمة تتسبّب جوهرياً إلى الشخصيات المسرحية.

أما القواعد الخاصة فهي القواعد المعروفة بالوحدات الثلاث: الوحدة في المكان، الوحدة في الزمان، الوحدة في الفعل.

أ - الوحدة في المكان: إن القانون الذي يمنع من تغيير المكان طوال مجرى نفس الفعل المسرحي هو من القواعد الضيقة التي استخرجها الفرنسيون من التراجيديا اليونانية ومن ملاحظات أرسطو^(١).

لكن أرسطو، قال فقط عن التراجيديا («في الشعر»، فصل ٥) أن مدة الفعل فيها يجب ألا تتجاوز يوماً واحداً. ولم يتكلّم عن الوحدة في المكان. والشعراء اليونانيون أنفسهم لم يتبعوا هذه القاعدة بالمعنى الضيق أو الفرنسي. فمثلاً في مسرحية «اليومنيد» Euménides لاسخيلوس، وفي مسرحية «أياكس» لسوفقليس نجد أن مكان الأحداث يتغيّر. والفن المسرحي الحديث، حين كان عليه أن يمثل توالياً غنياً بالمصادمات أو الأشخاص أو الأحداث المنفردة، أو بوجه عام فعلاً كثير التعقيد في ذاته - فإنه احتاج، في الخارج، إلى مكان أوسع، ولم ينحرن تحت نير الهوية المطلقة للمكان. والشعر الحديث الذي صبّ على قالب رومانتيكي، أكثر تنوعاً وحرية، قد تحرر من هذه القاعدة.

لكن إذا تركز الفعل في عدد قليل من المعانٰي الكبيرة. بحيث يمكن أن يكون بسيطاً أيضاً في الخارج، فإنه ليس في حاجة بعد إلى تغيير مسرح الأحداث، ويحسن صنعاً لو بقي في نفس المكان. ذلك أنه على الرغم مما في هذه القاعدة التقليدية. من زيف، فإنها تحتوي مع ذلك على فكرة صحيحة وهي أن التغيير

(١) راجع كتابنا: «فن الشعر لأرسطوطليس»، القاهرة ط ١ سنة ١٩٥٣، ط ٢، بيروت سنة ١٩٧١.

المستمر للمكان يبدو أمراً في غير محله؛ وذلك لأن التركيز المسرحي يجب أن يتجلّى أيضاً في الجانب الخارجي، وذلك في تعارض مع الملحمّة التي تجري في مكان فسيح. ثم إن المسرحية لا تتوجه - مثل الملحمّة - إلى الخيال وحده، بل هي وجدت كي تتأمّل. فإذا كنا بالخيال نستطيع أن ننتقل بسهولة من مكان إلى آخر، فإننا في المشهد الواقعي ينبغي ألا نطلب منها عناصر كثيرة معطاة للواقع المسرحي. وشكسبير - الذي في مأساه وللاملاهيّه يغير مراراً عديدة جداً في مكان المشهد المسرحي - قد أقام أعمدة عليها كتابات تشير إلى المكان الذي يجري فيه المشهد. لكن هذه حيلة رديئة، ومن شأنها أن تجعل الفعل مشتبأ.

ولهذا فإن الوحدة في المكان لها ميزة كونها مفهومه وميسورة، إذ بها ينلافى كل غموض. ومع ذلك يمكن أن نعزّز إلى الخيال كثيراً من الأمور المضادة للإدراك البسيط للحواس، وللاحتمال المادي. والمنهج الأحكام هاهنا يقوم في اعتماد موقف وسط، أعني عدم انتهاك حقوق الواقع، دون التقييد بهذه القاعدة تقيداً ضيقاً.

ب - الوحدة في الزمان:

ونفس الملاحظة تنطبق على الوحدة في الزمان. ذلك أن الفكر يستطيع أن يحيط دون صعوبة بمدة طويلة من الزمان. لكن في مشهد يتوجه إلى العيون، لا يمكن المرء أن يجتاز بسرعة عدداً كبيراً من السنين. فإذا كان الفعل بسيطاً من حيث موضوعه والحبكة فيه، فإن الأفضل هو تضييق مدة الصراع حتى الخاتمة. أما إذا تطلب شخصيات أكبر ثراءً، تطورها يجعل من الضرورة وجود عدة مواقف منفصلة ومتواالية، فإن الوحدة الشكلية للزمان - وهي مع ذلك نسبية وتقلدية - تكون مستحيلة. وإذا المطالب باستبعاد مثل هذا الفعل من ميدان الشعر المسرحي، بحجّة أنه يتناقض مع وجدة الزمان المقررة كقانون - نقول إن هذه المطالبة لن تكون شيئاً آخر غير تنصيب ابتدال (أو: نشر) الواقع المحسوس حاكماً أعلى على الحقيقة الشعرية.

ج - وحدة الفعل:

أما القاعدة الوحيدة التي لا يجوز انتهاكها فهي قاعدة وحدة الفعل. لكن ما

هي هذه الوحدة؟ هنا يكثُر الجدل. ولهذا فإنني أورد هنا معناها بدقة:

إن كل فعل، بوجه عام، يجب أن يكون له هدف محدد، فإنه متى فعل الإنسان فإنه يدخل، رغمًا عنه، في تعقيبات الحياة الواقعية، وحيثند فإن ميدان نشاطه يجب أن يتكتَّف ويُحَدّ.

فها هنا إذن ينبغي البحث عن الوحدة: إنها في تحقيق هدف محدد يُسْعَى إليه وسط ظروف وعلاقات خاصة جزئية. لكن ظروف الفعل المسرحي هي بحيث أن كل شخصيته تعاني عقبات ومصاعب من جانب الشخصيات الأخرى. إنها تلقى في طريقها هدفًا مضاداً لهدفها هي، يريد أن يتحقق هو الآخر. وهذا التعارض يولد بالضرورة منازعات متعددة لها تعقيدها.

إذن الفعل المسرحي يجري أساساً على مجموع من المنازعات، والوحدة الحقيقة لا يمكن أن يكون لها مبدأها إلا في الحركة الكلية، المركبة بحيث أن التصادم الرئيسي يتجلّى بحسب أخلاق الشخصيات ومقاصدها، وينقضي على تعارضها.

وهذه الخاتمة (أو المخرج) يجب، شأنها شأن الفعل، أن تكون ذاتية و موضوعية في وقت واحد. إنها خارجية أو موضوعية من حيث أن معركة الأهداف المتعارضة تجد فيها نهاية حتمية. ومن ناحية أخرى، فإن الشخصيات، وهي تتجدد إرادتها ووجودها في المغامرة التي تتبع تحقيقها، والنجاح أو النجاح الرديء، والتحقيق الكامل أو الناقص، والدمار الحتمي أو التصالح السلمي بين مقاصدها، لا تحدد مصيرها إلا لأنها قد جعلت نفسها في هوية مع الأفعال التي أرغمت على القيام بها.

فلن تكون هناك خاتمة حقيقة إلا حينما يكون الهدف والمصلحة في الفعل الذي يرتبط به كل شيء - سيكونان في هوية مع طابع الشخصيات ومرتبطاً بها تماماً.

٢ - تنظيم المسرحية:

يدخل تحت هذا الباب ما يلي: الاتساع، المسار، التقسيم إلى مشاهد وإلى فصول.

أ - الاتساع: بينما من قبل أن اتساع المسرحية يجب ألا يكون مثل اتساع الملحمه. وذلك لأن المسرحية لا تتناول الحالة العامة للعالم كما هو الشأن في الملهمة، ولأن التصادم الذي يكون الأساس الجوهري للفعل المسرحي بسيط. كذلك معظم الأشياء التي يجب على الشاعر الملحمي أن يصفها بخياله، في هدوء وتوقف عندها، متروكة في المسرحية للتنفيذ على المسرح، ثم إن الجانب الرئيسي في المسرحية ليس هو الفعل الواقعي بقدر ما هو تمثيل وجدانات النفس. أما إذا قورنت المسرحية بالشعر الغنائي، فإن مداها أوسع وبنسبتها أكبر، إذ هو يجتاز دائرة أوسع. ولهذا نستطيع بوجه عام أن نقول: إن الشعر المسرحي من حيث الاتساع هو في مرتبة وسط بين اتساع الملحمه والتركيز الغنائي.

ب - المسار: وأهم من الاتساع نشاهد المسار الخارجي في الشعر السرحي في مقابل الشعر الملحمي. ذلك أن طابع الشعر الملحمي يتطلب مساراً بطيناً ومتقطعاً في الأوصاف، وتؤخره أحداث تصير عقبات.

ولأول نظرة قد يبدو أن الشعر المسرحي، وهو يجري على تقابلات بين أهداف ومساعي متضادة، يجب أن يقرز بنفس المبدأ. لكن الأمور لا تجري تماماً على هذا النحو. ذلك أن المسار المسرحي الحقيقي هو التدافع المستمر نحو الكارثة النهائية. وتفسير ذلك بسيط: ذلك أن التصادم، وهو يكون النقطة الأساسية والبارزة، يقضي بأن يبذل كل شيء من أجل الوصول إلى نهاية هذه الشاكلة؛ ومن ناحية أخرى كلما كان الخلاف بين العواطف، والأهداف، والأفعال عنيفاً، ازداد الشعور بالحاجة إلى خاتمة، وازداد سير الأحداث نحو هذه النتيجة. ومع ذلك ينبغي ألا نقول أن السرعة في مسار المسرحية هي في ذاتها أمر جميل. فهيهات هيهات! ذلك أن الشاعر المسرحي عليه أن يتأثر ويبدع كل موقف يتمو ويتطور بكل ما ينطوي عليه من مقاصد. ييد أن المشاهد العارضة التي تؤخر مجرى الفعل مضادة لطابع المسرحية.

ج - التقسيم إلى فصول ومشاهد:

أما تقسيم المسرحية، في نموها، فيتم بطريقة طبيعية تماماً، وذلك بحسب اللحظات (العناصر) الرئيسية التي تقوم في فكرة الحركة المسرحية. وفي هذا الصدد يقول أرسطو («فن الشعر» الفصل السابع) إن الكل هو ما له بداية ووسط ونهاية. والبداية واقعة ضرورية في ذاتها، متميزة من واقعة أخرى تتلوها وتتصدر عنها.

والنهاية هي عكس ذلك: إن ما يتولد عن شيء يسبقها، يكون في الغالب ضروريًا عنها، ومع ذلك فإنها ليس لها ما يتلواها. والوسط هو ما يتولد من واقعة سابقة ويولد واقعة أخرى. والحق أن كل فعل، في الواقع التجريبي، له سوابق عديدة، حتى إن من العسير أن نحدد في أية نقطة ينبغي أن نجد البداية الحقيقية لكن لاما كان الفعل المسرحي يجري أساساً على أساس تصادم معين محدد، فإن نقطة الابتداء المناسبة ستكون في الموقف الذي منه ينبغي أن تنمو هذه المشكلة، وإن لم تكن قد بربت بعد، وأن تزود بمجرى واسع. أما النهاية فهي على العكس من ذلك: سنصل إليها حينما يتم فض المشكلة والحبكة. وفي الوسط بين نقطة الابتداء وهذه الخاتمة يقع التنازع بين المصالح القائمة وبين الأشخاص.

ومختلف أعضاء المسرحية هي نفسها، بوصفها عناصر للفعل، أفعال يجدر بها أن تسمى فصولاً. ومن الناحية العددية نجد أن كل مسرحية تحتوي، من الناحية العقلية الخالصة، على ثلاثة فصول: الأول يعرض نشأة التصادم، والثاني فيه يتجلّى التصادم عنيفاً على شكل معركة وتعقيدات بين المصالح والوجدانات؛ وفي الثالث وقد بلغ التعارض أقصاه فإنه لا بد أن ينحل. وعندي اليونان، حيث تقسيمات المسرحيات كانت غير محددة، يمكن أن نجد هذه التقسيمات الثلاثة في «ثلاثيات» اسخولوس؛ ومع ذلك فإن كل مسرحية منها تولف كلاً كاملاً. أما في المسرح الحديث، فإن الأسبان خصوصاً هم الذين يتبعون التقسيم إلى ثلاثة فصول. أما الإنجليز والفرنسيون والألمان فإنهم - على العكس - يقسمون المسرحية إلى خمسة فصول، غالباً: الفصل الأول فيه يعرض النزاع، والفصل الثلاثة الوسطى تمثل الأفعال المختلفة وردود الأفعال، والتعقيدات، والمعارك، الخ؛ وفي الفصل الخامس فقط يصل التصادم إلى نهايته التامة.

٣ - النسج، وال الحوار، والوزن:

أ - النسج أو الأسلوب: في المسرحية ليست الواقع في ذاتها هي الجانب الرئيسي بل عَرض الروح الباطنة للفعل، سواء من ناحية الشخصيات ووجود اناتها، وعراوفتها وعزائتها، ومنازعاتها وتصالحها، ومن ناحية الطبيعة العامة للفعل وللتصادم الذي هو الأساس، وللمقارنة الخاتمية.

والأسلوب أو النهج المسرحي الحقيقي هو ذلك الذي يعبر خير تعبير عن موقف الشخصيات في كافة مصالحهم، والنزاع بين طبائعهم ووجود اناتها. وهنا

يمكن للعنصرتين أن يتجليا في انسجامهما الحقيقي. وما يضيف المزيد من التأثير هو الحركة الخارجية للأحداث، تلك الحركة التي يعبر عنها في الأقوال، إذ في غالب الأحيان تعبير عن روح واتجاه الشخصيات، كذلك سماتهم الخارجي يشير إليه شخصيات أخرى.

وهنا يميز بين التعبير الطبيعي، والتعبير الاصطلاحي أو الإلقاء déclaratoire الطبيعي الواقعي: لسنج بقريحة متصنعة تماماً ويدقة كبيرة في الملاحظة، وشرل وجنته مع ولع وتفصيل للحيوية المباشرة وخشونة التزيينات وقوتها.

لكن الحقيقة الشعرية تقتضي أن نبعد عما هو مميز وفردي في الواقع المباشر، وأن نسمو بها إلى ما هو عام، وأن نجمع بين الواقع وبين المثال، لأننا هنا في عالم مثالي، هو عالم الفن. وهذا ما فعله الشعر المسرحي اليوناني، وما فعله جنته في مرحلة تالية، وما فعله شرل على طريقته الخاصة، وما فعله شكسبير وإن كان شكسبير، وفقاً لحال المسرح في زمانه، قد اضطر إلى أن يضع جزءاً من الكلام تحت تصرف الممثل وقريحته في الابتكار.

ب - أشكال القول: الكورس، المونولوج، الحوار:

١ - حرصت المسرحية اليونانية على التمييز بين الكورس وبين الحوار. أما عند المحدثين فإن هذا التمييز تلاشي، لأن ما كان اليونانيون يعبرون عنه بواسطة الكورس قد وضعه المحدثون في أفواه الشخصيات هي نفسها.

٢ - أما في المونولوج فإن ما يعبر عنه هو الباطن الفردي، وذلك في موقف معين في الفعل. ومكانه إذن هو في اللحظات التي فيها تنطوي النفس على نفسها وتتجدد عن الأحداث الخارجية، وتتأمل في الموقف أو في صراعاتها هي الداخلية، أو تلخص - في قرار آخر - العزائم التي أنضجتها في تفكيرها.

٣ - لكن الشكل المسرحي الكامل للكلام هو الحوار، لأنه هو وحده الذي يمكن الشخصيات من التعبير عن عواطفها وأغراضها وطبياعها سواء من الناحية الخاصة وال العامة، ومن الدخول في صراع بعضها ضد بعض. وبالجملة فإن الحوار هو الذي يُسَيِّر الفعل ويجعله يتقدم.

وفي الحوار يقع التمييز بين الپاثوسي الذاتي والپاثوسي الموضوعي: والأول أقرب إلى الوجودان الغرافي والجزئي - سواء بقي مركزاً في ذاته ولم يعبر عنه إلا في

شكل حكمة قصيرة، أو توسيع فيه وانفجر بعنف. والشعراء الذين يريغون إلى الحاجة الحساسة بمشاهد متنوعة، يستخدمون خصوصاً هذا النوع البائوسي. أما اليونانيون فكانوا يمليون، في المأسى خصوصاً، إلى استخدام الجانب الموضوعي للبائوسي. ومسرحيات شلر تميل إلى هذا اللون البائوسي الموضوعي، فهو فيها يسري في المجموع.

ج - الوزن:

الوزن في المسرحيات هو في مرتبة وسطى بين المسار الهادئ الرتيب للوزن السادس، وبين الأوزان الغنائية الحادة المتقطعة. ومن هذه الناحية، فإن الوزن الأيمبو هو الأفضل من سائر الأوزان، لأن الأيمبو، بایقاعه التدريجي، يمكن أن يكون أسرع بواسطة الـ *spondées*^(١) أو أيضاً بواسطة الـ *anapestes*؛ وبهذا يستطيع أن يصاحب السير التقدمي للفعل على أنساب نحو. أما عند المحدثين، فإننا نجد أن الأسبان يفضلون استخدام الـ *trochées*^(٢) ذات الأربع أقدام، وهي هادئة بطيئة، أحياناً مع تعانقات للقرافي والمجانسات (اسونانس)، وأحياناً أخرى بدون قواف. أما الوزن السكندرى الفلسفى فيتفق خصوصاً مع اللياقية الشكلية والخطابة الإلقاءية للوجدانات. أما الانجليز والألمان فقد عادوا إلى استخدام وزن الأيمبو.

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن المبدأ في وزن الشعر اليوناني - وعندهأخذ الشعر اللاتيني - هو الكمية الصوتية. واتخذت الأقدام بمثابة الوحدات الصغرى. ولما كانت كمية المقاطع تلعب دوراً في تكوين الأبيات، فإن الأقدام حددت ليس فقط عدد المقاطع بل وأيضاً توزيع المقاطع الطويلة والقصيرة. فالقطع الطويل - ويمثل بالعلامة (-) - يجب أن يستمر ضعف مدة المقطع القصير الذي يمثل بالعلامة (ن). فإذا فرضنا $n = 1$ ، فإن $n = - = 1 : 2$. وتبعاً لهذا فإن الأيمبو (- ن) والطروحات (- ن) كان ذوي ثلاثة أزمنة، بينما الدكتيلوس (ن ن -) والاسيوندان (-) ذو أربعة أزمنة.

(١) قدم على شكل - iii. وكان يستعمل في أناشيد السير والمعارك، كما أنه في المسرحيات كان يستخدم في أناشيد الكورس. أما *spondées* نققوم بتاليف من مقطعين طريلين.

(٢) الطروخاوس: قدم يتالف من مقطعين طويل يتلوه قصير - . وكان يستعمل في أناشيد الكورس خصوصاً، ولهذا سمي باسم الكورس *choreus*.

أنواع المسرحيات وتطورها التاريخي

تمهيد

المبدأ الذي يقوم عليه تقسيم الشعر الملحمي إلى أنواعه هو الفارق الناتج عن كون الفكرة الجوهرية التي هي الأساس في التمثيل الملحمي يعبر عنها حيناً في عمومها، وحينما آخر تعرض في حكاية على شكل أشخاص، وأفعال وأحداث واقعية.

وأما في الشعر الغنائي فالأمر على العكس: إذ سلسلة الأنواع تتناسق بحسب الأحوال المختلفة للتعبير التي تناول الدرجة والكيفية التي تبعاً لها يرتبط الموضوع بشخص الشاعر الذي يكشف عن العواطف الباطنة التي تخلج بها نفسه.

أما الشعر المسرحي - وهو يجعل من التصادمات بين الوجدانات والطبائع، ونهاية هذا الصراع - مركز تمثيلاته - فإنه لا يستطيع أن يستمد مبدأ تقسيمه إلى أنواع إلا من العلاقة المختلفة التي تكون فيها الشخصيات في مواجهة مع الغرض الذي تسعى إلى تحقيقه وال فكرة التي تمثلها هذه الشخصيات. ذلك أن الطبيعة المحددة لهذه العلاقة هي النقطة الحاسمة التي تميز الكيفية الخاصة للتزام والنهاية المسرحية. وبهذا هي تقدم النمط الجوهرى للفعل كله في تمثيله الفني الحي.

والنقطة الرئيسية التي ينبغي التنبه إليها هنا هي هذه المبادئ التي تكون المصالحة بينها جوهر كل فعل مسرحي، ونعني بها: الخير، العظيم، والإلهي في العالم الواقعي الدنوي، بوصفها تكون الأساس الحقيقي والخالد للخلق وللإرادة الإنسانية. هذا من ناحية أخرى: الشخصية في ذاتها في تعيناتها الاعتراضية وحريتها غير المنظمة.

صحيح أن الحق في ذاته ولأجل ذاته هو الأساس الجوهرى في الشعر المسرحي، مهما يكن الشكل الذي يتخذه الفعل. لكن الكيفية المحددة التي يتجلى عليها هذا المبدأ تقدم أشكالاً مختلفة بل ومتعارضة، بحسب أنه في الشخصيات وأفعالها ومنازعاتها يقوم الجانب الجوهرى، أو على العكس: جانب الإرادة الاعتباطية. والمحماة والفساد هو الذي يقترب به الشكل السائد.

وعلينا إذن أن نبحث عن المبدأ في الأنواع التالية:

- ١ - التراجيديا: (المأساة)، بحسب نموذجها الأصيل والجوهرى؛
- ٢ - الكوميديا: (الملاحة)، وفيها الشخصية، بما هي كذلك، في الإرادة وفي الفعل، وفي العوارض الخارجية - تسود وتغلب على كل العلاقات وكل المصالح؛
- ٣ - الدراما: أو المشهد بالمعنى الدقيق المحدود، بوصفه حداً أو سط بين النوعين الأوليين.

١ - التراجيديا

وفيما يتعلق بالتراجيديات أقتصر - هكذا يقول هيجل - على ذكر المبادئ الأعم؛ لأن النقطة الجزئية لا يمكن أن تدرك إلا بواسطة الفوارق التي تتجلّى في التطور التاريخي.

أ - إن المضمون الحقيقي للفعل التراجيدي (المأساوي)، فيما يخص الأغراض التي تقصد إلى تحقيقها الشخصيات التراجيدية - محصور في نطاق القوى المشروعة في ذاتها الحقيقة - التي تحدد الإرادة الإنسانية. إنها العواطف الأسرية، والحب بين الزوجين، وإخلاص الأبناء، والعطف الأبوي والأمومي، والحب الأخوي، الخ؛ وكذلك الوجdanات والمصالح في الحياة المدنية، والغيرة الوطنية لدى المواطنين، وسلطة رؤساء الدولة. وهناك ما هو أكثر من هذا وهو: العاطفة الدينية، لأعلى شكل تصوف مستسلم أو إطاعة سلبية للإرادة الإلهية، بل على العكس من ذلك: كغيرة حادة على المصالح والعلاقات في الحياة الواقعية. إن هذا هو ما يصنع الإرادة الأخلاقية للشخصيات التراجيدية. إنهم إذن ما يقدرون عليه وما يجب عليهم أن يكونوه بحسب فكرتهم. إنهم لا يقدمون مجموعاً كاملاً من الصفات التي تنموا وتتطور في عدة اتجاهات بطريقة ملحمية. وعلى الرغم من

أنهم أحياً وأفراد، فإنهم يمثلون فقط قوة هذا الخلق المحدد الذي تطابق مع جانب خاص من الأساس الجوهرى للحياة. وعلى هذا المستوى الذى فيه تختفى عوارض الفردية، فإن الأبطال التراجيديين - سواء أكانوا الممثلين الأحياء لهوية الدوائر السامية للوجود الإنساني، أم كانوا عظماء وأتواراً بأنفسهم في استقلالهم الحر - فإنهم موضوعون في مستوى أعمال النحت. ولهذا فإن تمثيل وصور الآلهة - لما كانت ذات طبيعة بسيطة - تفسر على نحو أحسن الشخصيات التراجيدية العظيمة عند اليونان أكثر مما تستطيعه كل التعليقات والحواشي.

وهكذا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الموضوع الحقيقى للتراجيديا الأولية هو ما هو إلهي، لا إله، كما يكون موضوع الفكر الدينى في ذاته، بل الإلهي كما يظهر في العالم وفي الفعل الفردى، دون التضحية بطابعه الفردى وتغييره إلى مضاده. وعلى هذا الشكل، فإن الجوهر الإلهي للإرادة وللعقل، هو العنصر الأخلاقي، لأن الأخلاق، حين ندركها في واقعها الحق المباشر، وليس فقط من وجهة نظر التأمل الشخصى كحقيقة مجردة - هي الإلهي متحققًا في الديني.

ب - «بحسب مبدأ الجزئية الخاصة الذى يخضع له كل ما ينمو ويتطور في العالم الواقعي، فإن القوى الأخلاقية التي تكون طابع الشخصيات هي أولاً مختلفة من حيث جوهرها وتجلّيها الفردى. وأيضاً فإنه إذا كانت هذه القوى الجزئية، كما يقتضي الشعر المسرحي، مدعّة إلى الفعل في راتعة النهار وإلى التتحقق كهدف محدد لوجودان إنساني ينتقل إلى الفعل - فإن اتفاقها ينهار، وتدخل في صراع بعضها ضد بعض، وعداوتها تنفجر على أنحاء مختلفة. وأخيراً فإن الفعل الفردى يجب أن يمثل، في ظروف محددة، هدفاً أو بطلاً رئيسياً. وفي هذه الظروف، هذا البطل، لأنه ينزعز في تحديده المستبعد لما عداه، يشير ضده الوجودان المقابل، ومن هنا تتولد منازعات عنيفة.

وفي الأصل، يقوم ما هو مأساوي (تراجيدي) في كون أنه، في نطاق مثل هذا التصادم، الطرفان المتعارضان، مأخوذين في نفسهما لهما حق في صالح كليهما. لكن، من ناحية أخرى، لما كانا لا يستطيعان تحقيق ما هو حق وإيجابي في هدفهم وخلقهما إلا بالسلب، والاعتداء على القوة الأخرى التي هي أيضاً على حق، فإنهما ينجزان إلى ارتكاب أخطاء، على الرغم من أخلاقيهما، أو بالأحرى بسببها.

وهذا النزاع، مع تكوين الأساس الجوهرى والحقيقة للوجود الواقعي، فإنه لا يتبرر ولا يصير شرعاً إلا بأن يدمر نفسه بوصفة تناقضها وإن فبقدر ما يكون الهدف والطابع المأساوي مشروعاً، يكون حل هذا النزاع مشروعاً. وبهذا تمارس العدالة الخالدة في الدوافع الفردية والوجدانات الإنسانية. والجوهر الأخلاقي ووحدته مستقران بتدمير الأفراد الذين يفسدون هذا السكون؛ لأنه، على الرغم من أن الأشخاص يسعون إلى هدف مشروع في ذاته، فإنهم لا يستطيعون مع ذلك تحقيقه إلا بانتهاك حقوق أخرى يستبعد بعضها بعضاً ويناقض بعضها بعضاً.

وهكذا، فإن المبدأ الجوهرى حقاً والذي يجب أن يتحقق - ليس هو معركة المصالح الخاصة، وإن كانت هذه المعركة تجد ما يبررها في فكرة العالم الواقعي والنشاط الإنساني؛ إنه الانسجام الذي فيه الشخصيات، مع أهدافها المحددة، تفعل باتفاق، دون انتهاك ولا معارضة. وما يهدم في الخاتمة المأساوية هو فقط الجزئية الاستبعادية التي لا تستطيع أن تتلاءم مع هذا الانسجام. لكنها (وهذا هو ما يصنع المأساوي في هذه الأفعال) ترى نفسها محكوماً عليها بالتدمير الكامل، أو على الأقل هي مضططرة إلى الاستسلام قدر الطاقة لإنجاز مصيرها، وذلك لأنها لا تستطيع أن تتخلى عن ذاتها وعن مشروعاتها.

ومن هذه الناحية فإن أرسطو كان على حق حين جعل الأثر الحقيقى للتراجيدية هو أن عليها أن تثير الرهبة والشفقة بأن تظهرهما. ولم يقصد أرسطو من هذا إيجاد مشهد يحدث الأضطراب في نفوسنا فقط، ومع ذلك هو يهمنا، ويجرحنا ولكنه يسرتنا، مشهد مشوق ومنفرد حقاً. إن هذا التفسير هو أكثر التفسيرات سطحية للتسويق المسرحي في هذه الآونة الأخيرة.

وذلك لأن ما يليق بالعمل الفتى هو أن يمثل ما يتوجه إلى العقل، وما تتصوره الروح. ولللوصول إلى هذا الهدف، لا بد من اتخاذ وجهة نظر أخرى مختلفة تماماً. إننا لا نجد إذن في عبارة أرسطو هذه ما يدعونا إلى التوقف عند عاطفة الخوف والشفقة، بل هي تدعونا إلى النظر فيما يكون أساس المشهد الذي بتجليه اللائق بالفن ينبغي عليه أن يظهر هذه العواطف. إن الإنسان قد يشعر بالرهبة والخوف أمام قوة اللانهائي والمطلق. لكن ما يجب على الإنسان أن يرهبه حقاً ليس هو القوة المادية وإرهاقها، بل القوة المعنوية التي هي مصير عقله الحر، وفي الوقت نفسه القوة الخالدة التي لا تقهق و التي يشيرها ضد ذاته حين يتوجه ضدها.

والشفقة، شأنها شأن الرهبة لها أيضاً موضوعان. الأول يتعلق بالانفعال العادي، أي التعاطف مع بؤس الآخرين وألامهم، متن لا حول لهم في الأحوال العادية. والنساء خصوصاً هن الأجرد بمثل هذا التعاطف. لكن الإنسان ذا النفس النبيلة العظيمة لا يريد أن يشار تعاطفه بمثل هذه الطريقة؛ لأنه متى ما تجلى هذا الجانب التافه للبؤس وحده، فلن يكون هناك إلا احتراط الشقاء. أما الشفقة الحقيقة فهي - على عكس ذلك - التعاطف مع عدالة قضية من يعاني البؤس، ومع الطابع الأخلاقي عنده. ومثل هذا التعاطف لا يمكن أن يوحى إلينا به شخص مبتذر أو مسكين.

وهكذا، فكما أن الطابع المأساوي يشيع في نفوسنا الخوف الذي تشيره قوة معنوية لا تنتهي، فإنه لكي يواظب في بؤسه تعاطفاً مأساوياً، فيجب أن يكون في ذاته جوهرياً وخيراً؛ لأنه ليس إلا أساس الحق هو الذي يتوجه إلى صدر الإنسان النبيل ويحركه حتى أعمقه. وتبعاً لذلك، ينبغي علينا ألا نخلط بين الاهتمام الذي تشيره الخاتمة المأساوية، وبين الرضا الأحمق الذي يقوم في أن حكاية حزينة، وبؤساً ما، يجب أن يثير اهتمامنا. وأمثال هذه المشاهد الأولية يمكن أن تتجلى أمام الإنسان دون مشادة منه ودون خطأ منه، وذلك عن طريق مجرد الافتراضات، والعوارض الخارجية والظروف الطبيعية، والمرض، وفقدان الأموال، والموت، الخ. والاهتمام الحقيقي الذي ينبغي أن يستحوذ علينا في هذا الشأن، هو فقط الحماسة لنجدية البائسين ومواساتهم. فإن لم يستطع الإنسان ذلك، فإن لوعة هذه الآلام وهذه الألوان من الشقاء تمزق الشعور فقط. أما التعاطف المأساوي الحقيقي فهو على العكس من ذلك لا يتعلّق بالأشخاص إلا كنتيجة لأفعالهم، التي هي مشروعة وفي الوقت نفسه آئمة بسبب تصادمها مع الآخرين، وهي أفعال هم على وعي كامل بها، وفهم تام لها ويتحملون مسؤوليتها.

وبعبارة أبسط نقول إن هيجل يرى أن العنصر المأساوي حقاً والجدير بإثارة الشفقة الحقيقة هو الناتج عن أفعال الأشخاص وعن فهم منهم وإدراك لما يترتب عليها من مسؤولية حين تؤدي هذه الأفعال إلى مصائب وشقاء. أما البؤس الذي ينبع عن الظروف الخارجية فليس من المأساة في شيء ولا يستحق التعاطف المأساوي، بل يدعوا فقط إلى النجدة والمواساة.

ويتابع هيجل فيقول إنه فوق مجرد الخوف والتعاطف المأساوي يتحقق إذن

الشعور بالانسجام الذي تحافظ عليه التراجيديا بأن تنذر بالعدالة الخالدة التي - في سيطرتها المطلقة - تحطم العدالة النسبية للغايات والوجdanات الاستبعادية، لأنها لا تحتمل أن يستمر النزاع والخلاف بين القوى المعنوية، المنسجمة في جوهرها.

وتبعاً لهذا المبدأ فإن المأساوي يقوم أساساً في مشهد مثل هذا النزاع ونهايته. والشعر المسرحي، بحسب طريقته في التمثيل، هو وحده قادر على أن يجعل من المأساوي الأساس للعمل الفني وتنميته تربية كاملة.

٢ - الكوميديا

في التراجيديا نجد أن المبدأ الخالد والجوهرى للأشياء يبدو مختصراً في انسجامه الباطن، لأنه بتخطيه في الأفراد الذين يتصارعون جانبهم الزائف والاستبعادي، يمثل الأفكار الحقيقة التي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها. أما في الكوميديا فالامر على العكس: فإن الشخصية أو الذاتية هي التي تحفظ باليد العليا وهي في غاية الأمان، لأنه ليس إلا هذين العنصرين الرئيسيين للفعل مما اللذان يستطيعان - في تقسيم الشعر المسرحي - أن يتعارضاً مع بعضهما البعض كنوعين متمايزين.

في التراجيديا تدمر الشخصيات بعضها بعضاً تدميراً تماماً بواسطة الاستبداد المطلق لإرادتهما وأخلاقهما الراسخة، أو ينفي عليهم أن يستسلموا لما بينهم من خلاف. أما في الكوميديا، فإن ما يجعلنا نضحك من الشخصيات التي تتحقق في محاولاتهما بمجهوداتها هي - يتجلى مع ذلك أنه انتصار الشخصية المستندة بقوه إلى ذاتها.

أ - ولهذا فإن المجال العام المناسب للكوميديا هو العالم الذي فيه الإنسان - بوصفه شخصاً حزاً - قد صار سيداً لما يكون الأساس الجوهرى لفكرة ولنشاطه، العالم الذي تدمر غاياته بعضها بعضاً لأنها تعوزها القاعدة الصلبة الحقيقة. فمثلاً الشعب الديمقراطي، بأبناء طبقة الوسطى الأنانيين، المستترین المغرورين الأدعياء المتنججين - لا يمكن أن ينهض ويرقى؛ إنه يحطم نفسه بحمقته هو.

ومع ذلك فليس كل فعل كوميدياً لمجرد أنه عابث وزائف. ويلاحظ في هذا الصدد أن **المضحك** كثيراً ما يخلط بينه وبين الكوميدي. الحقيقي. ذلك أن كل تباهي بين المضمون والفعل، بين الغاية والوسائل، يمكن أن يكون مضحكاً. إنه

تناقض به يحطم الفعل نفسه بنفسه، والغاية تدمر بتحقيقها لنفسها. أما بالنسبة إلى ما هو كوميدي، فإن علينا أن نطلب شرطاً أعمق. فمثلاً رذائل الإنسان ليس فيها ما هو كوميدي. والهجاء الذي يرسم بألوان قوية لوحه العالم الواقعي في تعارضه مع الفضيلة، يعطينا الدليل الجلي على هذا. فالحمامة والبلاهة، والبلادة، إذا ما أخذت في ذاتها، لا يمكن أيضاً أن تكون كوميدية، وإن كانت تبعث على الضحك أحياناً. ويوجه عام تستطيع أن تقول إن الأمور التي اعتاد الناس أن يضحكوا منها متعارضة أشد التعارض. والفكاهات التافهة جداً والفاشدة الذوق جداً تمتاز بهذه الميزة. وكثيراً ما يضحك من أمور مهمة جداً ومن حقائق عميقة جداً متى ما تجلى فيها جانب تافه يتناقض مع عاداتنا ومع أفكارنا اليومية. هنالك لا يكون الضحك إلا تجلياً للحكمة الراضية عن نفسها، وعلامة تعلن أنها حكماً إلى درجة أن نفهم التباين ونعيه. كذلك يوجد ضحك هو سخرية، أو ازدراء، أو يأس، الخ. لكن ما يميز الكوميدي هو - على عكس ذلك - الرضا اللامتناهي، والأمان الذي نعانيه حين نشعر بأننا فوق تناقضنا الذاتي وأننا لسنا في موقف قابس وبائس. وتلك هي سعادة ورضا الشخص الواقع بنفسه الذي يستطيع أن يتحمل أن يرى مشروعاته وتحقيقها قد أخفقت.

ب - وفيما يتعلق بالموضوعات التي يمكن أن تناسب الفعل الكوميدي، فإني أكتفي بإيراد النقط التالية:

أولاً: نجد المقاصد والأشخاص الخالين خلوةً مطلقاً من كل أساس حقيقي، أو المتناقضين، والعاجزين عن تحقيق ذواتهم. فالبخل، مثلاً، سواء من جهة الغرض منه ومن حيث الوسائل العديدة التي يستعملها، يتجلى طبيعياً أنه باطل بذاته، لأنه يعتبر التجريد الميت للثروة، وهو النقود بما هي كذلك، أنها الغاية العليا التي يرى أن يتوقف عندها. إنه يسعى إلى بلوغ ذلك الاستمتاع البارد بواسطة الحرمان من كل إشباع فعلي، بينما هو لا يستطيع أن يصل إلى غايته، في هذا العجز المتعلق بغايته ووسائله، وبالحيلة، والمكر، والكذب، الخ، ولكنه لا يصل إلى غايته. أما إذا استغرق الشخص كله في هذا الغرض، الذي هو في ذاته باطل، وذلك بطريقة جادة، كما لو كان يكون أساس وجوده، إلى درجة أنه إذا أفلت منه فإنه يزداد تعليقاً به ويزداد شقاء - فإن مثل هذا التمثيل يعززه ما يكون ماهية ما هو كوميدي. والأمر كذلك دائماً أينما لا يوجد إلا موقف مؤلم من ناحية، والسخرية

والسرورة الخبيث من ناحية أخرى. والأوفر حظاً من الكوميدية هو حينما لا بد من السعي نحو مقاصد تافهة وباطلة في ذاتها على نحو جاذب في المظهر ومع استعدادات كبيرة، ثم يخفق الشخص في بلوغ غرضه لأن ما أراده كان شيئاً تافهاً لا قيمة له في الواقع، لكنه لا يهلك وينهض من عشرته في هدوء حز. ثانياً، والعلاقة العكسية تحدث حين يسعى الأشخاص إلى بلوغ هدف سام ومهم، لكنهم يبدون أنهم أدوات على العكس تماماً عما كان يجب أن يكونوا عليه من أجل تحقيقه. ففي هذه الحالة، الجوهرى أخلى مكانه لمظهر زائف. وهذا هو المظاهر الزائف لادعاءات باطلة للغرور وللطموح العاجز. وفي هذه الحالة يحاط الشخص والفعل والخلق يتناقض في تنفيذ الهدف المقصود والخلق - يدمر نفسه بنفسه. ومن هذا النوع مثلاً كوميدياً أرسطوفانس وعنوانها: «جمعية النساء»، فإن النسوة اللواتي يرون التشاور وتأسيس دستور جديد يحتفظن بكل ما في النساء من هوى ووجودان.

ثالثاً: ويضاف إلى العنصرين الأولين عنصر ثالث يتم باستعمال عوارض خارجية تعقدتها المتنوع والشاذ يولد مواقف فيها الأهداف وتحقيقها، والخلق الأخلاقي والمواقف الخارجية تتوضع في تباين كوميدي، وتؤدي إلى خاتمة كوميدية .

ج - ولما كان الكوميدي، بوجه عام، يستند إلى تباينات متناقضة إما بين أهداف متعارضة فيما بينها، وإما بين هدف جوهرى والشخصيات، وإما أخيراً بين ظروف خارجية - فإن الفعل الكوميدي يتطلب خاتمة أشد ضرورة من الفعل التراجيدي؛ لأن تناقض ما هو حق في ذاته وتحقيقه الفردي يتجلى بشكل أعمق في الفعل الكوميدي.

بيد أن ما يتحطم في هذه الخاتمة لا يمكن أن يكون العنصر الجوهرى في ذاته ولا العنصر الشخصي أو الذاتي.

إن الكوميديا، بوصفها فتاً حقيقة يجب أن تخضع للالتزام بأن لا يمثل ما هو في ذاته الحق، والعقل المطلق على أنه ما هو باطل ويتحطم نفسه بنفسه، بل على العكس: على أنه ما لا يسمح بالانتصار والدوس اللامتناهي لما هو في الواقع حماقة، واحتلال عقلي وعلاقات زائفة وتناقض. إن أرسطوفانس لم يسخر مما هو أخلاقي حقاً في حياة شعب أثينا، ولا من الفلسفة الحقيقة، ولا من الإيمان الصادق بالآلهة؛ وإنما سخر من إفراطات الديمقراطية، التي أزالت الإيمان القديم

والأخلاق القديمة، ومن السفسطة، ومن اللهجة الباكرة والشكایات في التراجيديا، ومن الثرثرة الطائشة، ومن الولع بالجدال، الخ - وهي أمور تتعارض مع ما يجب أن تكون عليه الدولة، والدين والفن. إن هذا هو ما مثل في الحماقة التي تقضي على نفسها بيديها هي. وإن في عصرنا نحن فقط شوهد كاتب مثل كوتسبوي Kotzebue يذهب إلى حد. تمجيد سمو أخلاقي ليس في الواقع إلا انحطاطاً، وتبير ما لا يمكن أن يوجد لحظة إلا ليدمر.

ومع ذلك فإن الذاتية لا ينبغي أن تهلك في الكوميديا. ذلك أنه إذا كان المظهر، وصورة زائفة لما هو جوهرى وحق، أو إذا كان ما هو ردئ وحقير في ذاته هو الجانب البارز، فإن الشخصية - القرية الراسخة التي في استقلالها تسمى فوق كل الأشياء المتناهية، وهي واقفة بنفسها وسعيدة، تبقى هي المبدأ الكوميدي السامي. هنالك تصبح الذاتية الكوميدية سيدة على كل ما يظهر في الواقع. إن الحضور الواقعي للمبدأ الجوهري قد زال. أما ما هو باطل في ذاته فإنه يدمر نفسه بنفسه، بسبب هذا الوجود الوهمي، وتغلب الشخصية الحقيقة على هذا التدمير: إنها تبقى غير منتهكة في ذاتها وراضية.

٣ - الدراما

وثر نوع ثالث من الشعر المسرحي هو في وضع وسط بين التراجيديا والكوميديا. لكنه مع ذلك أقل لفتاً للنظر، على الرغم من أن الفارق بين التراجيدي والكوميدي فيه يميل نحو الانسحاء ونحو المصالحة، أو على الأقل كلا الجانبيين يتهدان ويكتزان كلاً عينياً، دون أن ينزعل أحدهما عن الآخر ويبدي عن تعارض كامل معه.

إلى هذا النوع يتتسن - مثلاً - عند القدماء اليونانيين والرومان: الكوميديا الهجائية، التي فيها الفعل الرئيسي يعالج بطريقة كوميدية، وإن كان من النوع العجاد؛ الذي ليس بعد تراجيدياً. ويندرج في هذا النوع أيضاً الكوميديا التراجيدية *Tragi- Comédie*. وبلوت Plaute يقدم لنا مثلاً عليها في مسرحية *Amfétrois Amphitryon*. وهو يعلن عن ذلك فقط في الاستهلال على لسان مركوريوس Mercure (عطارد)، حينما يقول هذا وهو يتوجه بالقول إلى المتفرجين: «لماذا هذا الجبين المتغاضن فجاءة؟ ألا تكلمت عن التراجيديا؟ إني الإله؛ في استطاعتي أن

أغيّرها بسرعة، هذه المسرحية نفسها، إذا شتم، أحرّلها من تراجيديا إلى كوميديا دون أن أغّير فيها بيتاً واحداً... وأجعلها مسرحية مختلطة، كوميديا تراجيدية».

وكتب لهذا المزج، يشير إلى ظهور الآلهة والملائكة كشخصيات على المسرح - هذاً من ناحية؛ ومن ناحية أخرى الشكل الكوميدي للعبد سوسيا Sosie، أما في الشعر المسرحي الحديث، فإن التراجيدي والكوميدي لا يزالان مختلطين، لأنّه هاهنا، حتى في التراجيديا، نجد أن مبدأ الشخصية - الذي في الكوميدي ينمو وحده - يتجلّى بالطبع أنه الغالب، ويكتب العنصر الجوهرى الذي هو الأساس في القوى المعنية .

بيد أن المزج الأعمق بين التراجيدي والكوميدي لتكونن كُلُّ جديد لا يقوم في وضع العنصرين الواحد إلى جانب الآخر أو إلى تشابكهما، بل يقوم في استصال الجوانب البارزة فيهما وتمليس الواحد بالآخر. والشخصية الذاتية، بدلاً من أن تفعل بوقاحة كوميدية، تحلى بجدية الروابط الراسخة والأخلاق المتينة، بينما تنهيأ القوة التراجيدية لإرادة وعمق المصادرات، إلى حد أنها تستطيع أن تصل إلى توفيق ومصالحة بين المصالح وانسجام بين الأهداف والشخصيات.

والمسرح والدراما الحاليان استمدماً أصلهما من هذه الطريقة في التصور. إن العمق في هذا المبدأ هو هذه الفكرة: ألا وهي: إنه على الرغم من التعارضات والمنازعات، فإن وجوداً حافلاً بالانسجام يمكن أن يتحقق بواسطة النشاط الإنساني. وكان عند الأوائل (اليونان والرومان) تراجيديات فيها خواتيم مثل هذه، لأن الشخصيات، بدلاً من أن تُضحي بها، كانت تحتفظ بوجودها وبحقوتها. فمثلاً «الأريوفاجس» (المحكمة في أثينا) في مسرحية اسخولوس التي عنوانها: «المحسنات» Eumenides كانت تعطي للطرفين المتخاصمين: أبولون والعذارى المنتقمات، حقاً متساوياً في الحصول على التشريفات. وكذلك في مسرحية «فيلوكتيت» philoctète بخصوص التزاع بين فيلوكتيت ونيوبولم Néoptolème يهدا لدى ظهور هرقل وبناء على نصيحته، هرقل الذي اقتادهما كلبهما إلى حصار طروادة. لكن المصالحة هاهنا تصدر عن الخارج بأمرٍ من الآلهة؛ فليس مصدرها الباطن إذن هو قرار الخصمين؛ أما في المسرح الحديث، فإن الشخصيات هم أنفسهم الذين، في مجرب أفعالهم، يجدون أنفسهم منقادين إلى وقف القتال وإلى الاتفاق المتبادل بين أهدافهم وأخلاقهم. وفي هذا الشأن، نجد أن مسرحياً

«إيفجني» تأليف جيتيه هي النموذج الشعري لهذا النوع من المسرحيات، أكثر من مسرحيته «تاسو»^(١)، إذ في هذه الأخيرة نجد أن المصالحة مع أنطونيو هي مسألة عاطفية؛ إنها ناتجة من الإقرار بأن أنطونيو يملك العقل الإيجابي الذي ينقص شخص تسو. ومن ناحية أخرى فإن حقوق الحياة المثالية، تلك الحقوق التي ألتقت بتسو في تعارض مع الواقع، والمهارة المعتادة واللياقة - قد حفظ عليها. بيد أن هذه المصالحة موجودة بالأخرى في نفس المترافق؛ إن هذه الفكرة لا تظهر إلا على شكل الإعجاب بالشاعر والاهتمام بمصيره.

وبالجملة، فإن حدود هذا النوع المتوسط بين التراجيديا والكوميديا، هي حدود عائمة أكثر من حدود التراجيديا والكوميديا. ثم إن هاهنا يكمن خطر مزدوج : إما الخروج عن النمط المسرحي الخالص، وإما السقوط في الابتذال.

ذلك أنه لما كانت المنازعات، بسبب أنها يجب - خلال الخلاف الحادث فيها - أن تؤدي إلى السلام، لا تقدم من البداية مشهد عداوة تراجيدية عنيفة، فإن الشاعر يبدو أنه هيئاً لنفسه بسهولة الفرصة بجعل كل التشويق في مسرحية ينصب على الجانب الباطن للشخصيات، و يجعل مسار المواقف مجرد وسيلة لتصوير هذه الشخصيات أو هو - على العكس - يولي الجانب الخارجي للمواقف وأخلاق العصر أهمية غلابة. وإن وجد كليهما صعباً جداً، فإنه يقتصر على لفت الانتباه بواسطة التشويق الذي تحدثه التعقيدات في الحوادث.

والى هذا النوع يتسب عدد كبير من المسرحيات الحديثة التي لا تهتم بالشعر بقدر ما تهتم بالأثر المسرحي، والتي بدلاً من التطلع إلى الانفعال الشعري الحق والإنساني الحق لها هدف وحيد هو أحياناً التسلية، وأحياناً أخرى التهذيب الأخلاقي للجمهور، والتي تزود خصوصاً الممثل بالفرصة المنشودة لإظهار مهارة قريحته وبراعتها على نحو باهر.

(١) راجع ترجمتنا لمسرحية «تسو». رواح المسرح العالمي، الكويت، سنة ١٩٨٣.

تطور الشعر المسرحي وأنواعه

- ١ -

الفوارق بين الشعر المسرحي عند اليونان وعند المحدثين

البداية الحقيقة للشعر المسرحي هي عند اليونانيين. ذلك أنه عندهم ظهر لأول مرة مبدأ الفردية الحرة، مما جعل من الممكן تنمية وتطور الشكل الكلاسيكي الفني. ومع ذلك فإن الفردية لا تستطيع بعد ها هنا أن تظهر إلا بالقدر المطلوب للحيوية الحزة للأساس الجوهرى للوجودات الإنسانية. ولهذا فإن الشأن ها هنا في المسرحية اليونانية - تراجيديا كانت أو كوميديا - هو الطابع العام السامي للهدف الذي تسعى الشخصيات إلى تحقيقه في التراجيديا: أما في القانون الأخلاقي للضمير، وفيما يتعلّق بالفعل المحدد كانت حقوق الفعل في ذاته ومن أجل ذاته - هي الموضوع الرئيسي. وفي الكوميديا اليونانية والرومانية كانت المصالح العامة هي التي تُعرض، ورجال الدولة وطريقتهم في إدارة الشؤون العامة، وإجراء السلم أو إثارة الحرب؛ وكان الشعب ومواقفه الأخلاقية، والفلسفية وفسادها، الخ - هي الموضوعات الرئيسية. ومن ثم فإن اللوحة المتنوعة للقلب الإنساني، والأخلاق الخاصة بالأفراد، وتفاصيل الحياة أو تطور المكيدة، لم تستطع أن تجد لها مكاناً في المسرحيات. والتشويق لم يكن يثار فقط بواسطة مصير الأشخاص. بل كان يتعلّق بالنضال بين القرى المعنوية وبينهاية هذا النضال للقرى الإلهية التي تسيطر على النفس الإنسانية - وذلك بدلأ من التركيز على الجوانب الجزئية للفعل. وعلى غرار التمثيلات الفردية لهذه القرى، أي للأبطال التراجيديين، كانت الأشخاص الكوميدية تكشف من جهتها - عن الفساد العام وعن الأسباب التي أفسدت - في

الواقع القائم - النظم الاجتماعية ودمرت أساس الوجود العام.

أما في الشعر المسرحي الحديث فالأمر على العكس: فإن الموضوع الرئيسي للمسرحية هو الوجدان الشخصي، الذي إشباعه لا يمكن أن يتعلق إلا بعرض واحد شخصي أيضاً. وهذا، بوجه عام، هو مصير الشخصية ونمو وتطور الشخص الخاخص في علاقاته الخاصة تماماً. والتشويق الشعري في المسرحية يقوم في عظمة الأشخاص. فإن الأشخاص، بخيالهم وعواطفهم ومناقبهم، يكشفون عن كونهم أسمى من المواقف التي يوجدون فيها وأسمى من أفعالهم. وإذا لم تستطع هذه الطبائع الثرية أن تظهر كل الكنوز التي تحتوي عليها - بسبب من الظروف ومن تعقيبات الحياة - أي إذا دُمرت، فإنهم مع ذلك يحتفظون بانسجام في عظمتهم نفسها.

وفيما يتعلق بمضمون الفعل، ليست المطالبة بالحقوق الأخلاقية (المعنية) وضرورتها هي التي تثير اهتمامنا، بل الشخصية هي نفسها ومصيرها. والحب، والطموح، الخ تقدم المعاني الرئيسية؛ والجريمة نفسها لا تستبعد. ومع ذلك فإن الجريمة تمثل عقبة كأداء من الصعب التغلب عليها. ذلك لأن المجرم، في ذاته حينما يكون ضعيف الشخصية أو سافلاً بطبعه، فإنه يثير الاشمئاز والنفور. وهنا إذن لا بد من توافر الفطنة الشخصية للشخص وقوته إرادته. إن الباطل والرديء لا يمكن أن يبقيا دون تعريض. ولا بد أن يكون في وضع الشخص أن يبقى مخلصاً لذاته وأن يتحمل مصيره، دون أن يتنكر لأفعاله. لكن تلك الوجدانات لها هدف شخصي محض، فإن المصالح العامة، والوطن، والأسرة، وحقوق العرش والأمبراطورية - يجب ألا تستبعد. هيئات! هيئات! بل يجب، بوجه عام، أن تكون الأساس المحدد الذي عليه تتحرك الشخصيات وتفسر أخلاقها والصراع الذي يقوم بينها.

وهذا النمط للشخصية يسمح أيضاً بتمثيل الجانب الجزئي للوجود، وسط كثرة أحداثه العارضة، سواء من حيث تفاصيل الحياة الباطنة ومن حيث الظروف الخارجية التي في وسطها يجري الفعل. ومن هنا، فإنه في مقابل الظروف الخارجية التي في وسطها يجري الفعل. ومن هنا، فإنه في مقابل النزاعات البسيطة التي يقدمها لنا المسرح اليوناني والروماني، نجد في المسرح الحديث تعددًا في الشخصيات وثراء في الطبائع، وأحداثاً غير عادية. ومعقدة، ومتاهات من الحججات

والعقد، وأحداثاً غير متوقعة؛ وهذه الأوجه الجديدة كلها تتعارض مع الطابع الجوهرى البسيط الذى للفعل فى المسرحية الكلاسيكية.

لكن على الرغم من كل هذه الخصائص، التى يبدو في الظاهر أنها ليست بذات قاعدة ثابتة، فإن المجموع يجب أن يبقى مسرحياً وشعرياً. فأولاً: الطابع المحدد للتصادم الذى هو الأساس في المسرحية يجب أن يبرز بشكل واضح. وثانياً، خصوصاً بالنسبة إلى التراجيديا، يجب - في مسار وتطور الفعل - أن يتجلّى بوضوح سيطرة قوة عليا - مثل العناية الإلهية، أو المصير هي التي توجه وتدير الحوادث في هذا العالم.

- ٢ -

الشعر المسرحي عند اليونان

- ١ -

الtragédia اليونانية

قلنا إن المبدأ الأساسي في التراجيديا، والذي يحدد كل نظامها وبنيتها ينبغي البحث عنه في تجلّي الطابع الجوهرى للأفكار التي تشكّل مضمون الفعل والمقاصد التي يسعى الأشخاص إلى تحقيقها، وصراعهم ومصيرهم.

إن ما يكون الأساس العام للفعل التراجيدي هو الحالة الاجتماعية التي سميّناها من قبل باسم: العصر البطولي، تماماً كما هو الشأن في الملحمات. ذلك أنه في الأزمنة البطولية وحدها نجد أن القوى المعنوية التي تحكم العالم يمكن أن تظهر على شكل آلهة بنضارتها الأولية. إنها لم تُفسّر بعد على شكل قوانين للدولة، ولا على شكل تعاليم أو واجبات أخلاقية، وإنما تظهر على المسرح بنفسها على شكل شخصيات هي التي تحدد أفعالها دون أن تسلّبها فرديتها الحرّة.

لكن إذا كانت سيطرة القوى المعنوية يجب أن تتجلى على أنها الأساس الجوهرى للتراجيديا، وإذا كان ذلك هو المجال الذي فيه ينمو الفعل الجرئي في مصادماته ونهايته، فإن علينا أن نميز شكلين ضروريين في هذا الصدد:

١ - إذ يلاحظ أولاً أن الوعي الإنساني الذي لا يريد لهذه الأفكار أن تنقسم

بل على العكس يحافظ على هويتها - يبقى تجاه هذا الصراع في حالة هدوء لا يتزعزع ويحافظ على مبادئه. إنه ممتنع بالشعور بكرامته، وراسخ في إيمانه الديني، وسعيد ببراءاته - ولهذا لا يستطيع أن يشارك في أي فعل محدد. بل هو يفزع من الفعل الذي يجري أمامه. ومع ذلك، فعلى الرغم من أنه يبقى غير فعال، فإنه لا يستطيع أن يكون غير مكتثر للشجاعة المعنوية القادرة على اتخاذ قرار، وتحديد هدف، والفعل وفقاً له. فمع شعورها بأنها ليست جديرة باتخاذ مثل هذا القرار، ومع بقائها مجرد مشاهد متفرج، فإنها تبدي إعجاباً وتقديرأً لهنؤ الشخصيات، التي تسعى نحو أهداف سامية.

٢ - والعنصر الثاني يتكون بواسطة الوجدان الفردي الذي يدفع الأشخاص إلى التصارع بعضهم ضد بعض، مع حق جلي ويلد بذلك منازعات. وهذه الشخصيات ليست ما نسميها *caractères* بالمعنى الحديث لهذا اللفظ، كما أنها ليست مجرد تجريدات، بل هي في مرتبة وسطى حية بين هذه الأطراف. إنها أشكال قوية هي فقط ما هي، وخالية من المصادرات الباطنة ومن كل تردد قد يولده الإقرار بحق الآخرين. وهذه الشخصيات السامية تستمد من ذواتها قوتها الخاصة بها. ييد أن إرادتهم تستند، مع ذلك، إلى قوة معنوية شرعية ومحددة. علينا الآن أن نتحدث عن أمرين :

الקורס، والأبطال المأساوين :

الקורס: كثر الحديث في الأزمنة الأخيرة عن معنى الكورس في المسرح اليوناني. وتساءل الناس: ألا يمكن أن نهمله، بل يجب أن نهمله في التراجيديا الحديثة. لكن لم يفهم الناس السبب في ضرورة الكورس للتراجيديا اليونانية. لقد أدرك البعض مهمة الكورس حين قالوا إنه يفيد في إيراد تأملات هادئة عن جماع المسرحية، بينما الشخصيات التي تمثل على المسرح منخرطة في السعي لتحقيق أهدافها الخاصة وفي مواقفها الجزئية. والشخصيات تجد في الكورس والأفكار التي يعبر عنها تقديرأً لأخلاقه وأفعاله؛ والجمهور، من ناحيته، يجد في الكورس ممثلاً مرئياً لحكمه هو على المشهد المقدم أمام عينيه.

ولا يستطيع أحد إنكار ما في هذا الرأي من وجاهة. ذلك لأن الكورس يمثل الضمير الأخلاقي وطابعه الأسمى، المعادي لكل نزاع زائف والباحث عن نهاية النزاع. ومع ذلك ينبغي ألا نظن أن الكورس يلعب دوراً خارجياً ومتعطلاً فقط -

دور المفترج الذي ينطلق في تأملات أخلاقية مُمِلَّة ولا أهمية لها بالنسبة إلينا، كذلك لا ينبغي أن نظن أن الكورس هو مجرد زائدة مضافة إلى المسرحية ولا محصل لها. كلا! إن الكورس هو العنصر المعنوي (الأخلاقي) للفعل البطولي، وجوهره. وهو يمثل الشعب في مقابل الأبطال الموجودين على المسرح. إن الكورس هو التربية الخصبة التي عليها تنموا الشخصيات وتسمو، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأزهار والأشجار التي لا تنموا ولا تزهر جيداً إلا على تربة مناسبة لها وطبيعة. إن الكورس ينتمي جوهرياً إلى ذلك العصر الذي لم تكن فيه القوانين المتباعدة، والقضاء الراسخ، والعقائد المحددة - تنظم بعده نمو وتطور الحرية الفردية، والذي فيه لا تزال الأخلاق (الأيدين) تظهر في واقعها الحي، والذي فيه توازن الحياة الاجتماعية كان مؤمناً ومضموناً ضد المصادرات الرهيبة التي كانت تقتناد الأشخاص البطوليين. فإن يوجد مأوى أمين ضد هذه العواصف - هذا هو ما يُشير به الكورس؛ إنه ينقل أمانه إلى نفس المشاهد المفترج. ولهذا فإن الكورس لا يشارك في الفعل؛ ولا يتدخل ضد الشخصيات، بل يقتصر على إبداء أحكام بطريقة تأملية فقط. إنه ينبههم، ويشفق على مصيرهم، أو يهيب بالقوانين الإلهية وقوى النفس التي يتصورها الخيال موضوعياً على أنها تشكل دائرة الآلة الأعين. وفي تعبيه عن عواطفه، يتخذ لهجة غنائية؛ لكن مضمون أناشيه يحتفظ أيضاً بالطابع الملحمي، بسبب الحقائق العامة والجوهرية التي تكونه. فهو يتخذ الشكل الغنائي الذي يمكن - على عكس الأود *ode* - أن يقترب أحياناً من الإپاين *Paean* ومن الدينثروبوس. وعلينا أن نلاحظ جيداً وضع الكورس هذا في التراجيديا اليونانية وكما أن للمسرح نفسه قاعدته المادية وديكوراته، فكذلك الكورس هو - على نحو ما - المشهد الروحي في المسرح اليوناني، ويمكن أن نقارنه بالمعبد في المعمار الكلاسيكي. الذي يحيط بتمثال الإله. والتماثيل ها هنا هي الأبطال الموضوعون تحت سماء طلقة ولا ينبغي أن يرتسموا على مثل هذا الأساس.

أما المسرحية الحديثة فليست في حاجة إلى الكورس، لأن أفعال الشخصيات فيها لا تستند إلى قاعدة جوهرية هكذا، وإنما تستند إلى الإرادة والخلق الفرديين وإلى الصُّدفة، الخارجية في الظاهر، التي في الأحداث والظروف. ولهذا فإن من الخطأ الفطيع أن نعد الكورس مجرد زائدة وأنه بقية لما كانت عليه حال المسرح اليوناني عند ولادته.

صحيح أن الكورس قد نشأ من هذه المناسبة وهي أنه في أعياد باخوس كان نشيد الكورس يكون أولاً الشيء الرئيسي. إلا أنه حدث فيما بعد أن هذا الشيد قد أدرج فيه حكاية نمت وتطورت شيئاً فشيئاً بحيث ارتفعت على الشكل الحقيق لل فعل الدرامي. ييد أن الكورس، في العصر الأكبر ازدهاراً للتراجيديا اليونانية، لم يحتفظ به فقط من أجل تمجيد هذه اللحظة في العيد الديني وعبادة باخوس. وإنما ازداد اكتمالاً وجمالاً وانسجاماً لأنه يتسبّب جوهرياً إلى الفعل المسرحي. وما يدل على أنه كان ضروريًا، هو أن اضمحلال التراجيديا قد تكشف أساساً بمقدار ما فسدت طبيعة الكورس ولم يَعُد يَكُون جزءاً لا يتجزأ من الكل، وسقط إلى مستوى زينة جانبية أو لا يُؤبه لها.

أما فيما يتعلق بالتراجيديا الرومنтика، فإن الكورس أصبح يبدو أنه لا يناسبها، كما أنها لا تستمد نشأتها من أناشيد الكورس. بل الأمر بالعكس، ذلك أن أساس الفعل هاهنا هو بحيث أنه كان ينبغي عليه أن يستبعد كل ادخال للكورسات بالمعنى اليوناني؛ لأن ما يسمى «بالأسرار» *Mystères* والوعظيات *Moralités* والهزليات *Farces* - وهي التي كانت مهد المسرحية الرومنтика. فإنها لا تمثل أبداً الفعل بالمعنى اليوناني الأولي. وعطفاً يبحث المرء فيها عن ذلك التجلي للوعي والاتفاق الأساسي بين القوى المعنوية أو الإلهية. كما أن الكورس لا يتلام مع الموضوعات المستمدّة من الفروسيّة والملكيّات في العصور الوسطى. ذلك لأن الكورس لا يتفق مع سيادة السلطات الملكية، لأن الشعب هاهنا يلعب دوراً مختلفاً تماماً: فالشعب خاضع وعليه أن يطيع؛ أو هو يَكُون طرفاً وحزباً، وحيثند يولج في الفعل مع مصالحه، ونجاحاته أو مصابيه وبالجملة، الكورس لا يستطيع أن يجد مكانه الشرعي هناك حيث تضطرب الوجdanات والمصادمات الفردية، ولا هناك حيث تلعب المؤامرات المختلفة دورها.

الشخصيات:

والعنصر الرئيسي الآن الذي يتباين مع الكورس يتألف من الشخصيات التي تتولى الفعل والمنازعات التي تقوم بينها. وفي التراجيديات اليونانية، ليست الإرادة الفاسدة، أو الجرائم، أو الحقاراء أو سوء البحث وعمي الشخصيات هي التي تؤدي إلى المصادرات؛ بل المطالبة الأخلاقية بحق فيما يتعلق بواقعة معينة؛ لأن السفالة

الخاصة ليس لها حقيقة في ذاتها، وليس لها أية أهمية بالنسبة إلينا. كذلك ينبغي إلا تخيل أنه يكفي أن نخلع على هذه الشخصيات بعض الملامح الأخلاقية. كلاً إن الحق الذي تطالب به يجب أن يكون راسخاً وحقاً. وقضايا محكمة الجنائيات - كما توجد في المسرحية اليوم - والاغتيالات التي لا جدوى منها، أو - كما تسمى اليوم - الأخلاقية والنبلية، مع الشرارة الفارغة عن القدر، والمصير الخ - لا تجد لها مكاناً في التراجيديا اليونانية، وكذلك العزيمة والفعل القائمان على أساس المصالح الجزئية والخلق الفردي، وعلى الطموح، أو الحب، أو الشرف أو وجدانات أخرى لا يصدر الحق فيها إلا عن الشخصية.

ومثل هذه العزيمة، المبرزة بطبيعة الهدف، حين تنتقل إلى التنفيذ، فإنها تدفع الشخص في طريق استبعادي. فالشخص، وقد ألقى به في وسط ظروف معينة تحمل في ذاتها إمكان منازعات عديدة، قد ينتهك مبدأ آخر، أخلاقياً هو الآخر، للإرادة الإنسانية، مبدأً يتخلذه شخص معارض له كوجودان حقيقي، ويطلب بحقوقه بأن يناضل ضد الشخص الأول. وهكذا فإن تصادم القوى الأخلاقية (أو: المعنوية)، المؤسسة هي الأخرى على الحق، والشخصيات التي تمثلها - تكون لها دوافعها التي لها ما يبررها تبريراً كاملاً.

ومع ذلك فإن دائرة هذه الموضوعات التراجيدية، وإن كان من الممكن معالجتها بطرق مختلفة - ليست بطبيعتها واسعة المدى. فالتعارض الرئيسي الذي عالجه سوفقليس - على غرار اسخولوس - على أجمل نحو هو التعارض بين الدولة والأسرة، بين الحياة الاجتماعية وحقوقه الطبيعية. إن هذه هي أصنف فوئى التخيل التراجيدي، لأن الانسجام بين هذين المجالين، واتفاقهما معاً في داخل دائرة وجودها المستقل - يكون الكمال في العالم الأخلاقي (أو: المعنوي). وحسبى أن أذكر في هذا المقام مسرحية «الرؤساء السبعة أمام ثيابا» تأليف اسخولوس، وأن أذكر خصوصاً مسرحية «أنتيجونا» لسوفقليس. إن أنتيجونا توفر روابط الدم، والآلهة الذين تحت الأرض؛ وكريون، على العكس، لا يوفر إلا جوبير، أي القوة التي تتحكم في الحياة العامة وتسره على خير الدولة. وفي «أفيجنينا في أوليس» وفي «أجاممنون» و«الكونيفور» Coéphores، و«اليومنيدات» لاسخولوس، وفي «الكترا» لسوفقليس - نجد نزاعاً مشابهاً. إن أجاممنون، بوصفه ملكاً ورئيساً للجيش، يضحي بابنته في سبيل مصلحة اليونانيين ونجاح الحملة ضد طروادة. وهو بهذا

يحيط رابطة الحب نحو ابنته وزوجته. وهذه الرابطة تحافظ عليها قلوب ممنسترة بوصفها أمّاً، تحافظ عليها بعمق في قلبها. ودفعها الانتقام إلى أن تدبر لزوجها موتاً مهيناً لدى عودته. وأورست، ابن الملك ووريثه، يحترم أمّه، لكن عليه واجب الانتقام لحق أبيه ومملكه فطعن البطن التي حملته.

تلك موضوعات ذات قيمة سامية في كل الأزمان. ولهذا فإن تمثيلها - رغم الفوارق بين العصور والأخلاق القومية - لا يزال يشير فيما اليوم تشويقاً كبيراً، من وجهة نظر الطبيعة الإنسانية والفن معاً.

وثم تصادم رئيسي ثانٍ، من نوع أكثر تجلباً، هو ذلك الذي أحبّ التراجيديون اليونانيون تمثيله بخاصة في مصير أوديب، وقد ترك لنا سوفقليس أكمل نموذج له في مسرحيته: «أوديب ملكاً»، و«أوديب في كولونا». إن الموضوع هنا هو حق الوعي الإنساني المتتطور في المطالبة بما فعله الإنسان بإراداته وبسباق أصرار، في مقابل ما ارتكبه فعلاً دون علم منه ولا إرادة، بواسطة مشيئة الآلهة. إن أوديب قد قتل أباً، وتزوج أمّه، وأنجب أولاداً على فراش الزنا؛ ومع ذلك فإنه ارتكب هذه السلسلة من الجرائم رغمما عنه ودون علم منه بذلك. أما وعياناً الحديث وهو أشد عمقاً، فإن الحق عنده ليقوم في عدم الإقرار بأن هذه الجرائم ليست أفعالاً صادرة عن الشخص ذاته، لأنها غريبة عن علم وإرادة فاعلها. لكن اليوناني، بطابعه التجسيمي، يضع نفسه فوق ما فعله بوصفه فرداً، إنه لا يجعل من ذاته شخصين، ولا يقرّ بهذا التمييز بين الواقع في ذاتها وبين ما يصدر عن الإرادة الذاتية.

وثم مصادمات أخرى من نوع منحط: إنها تلك التي ترجع إما إلى مواقف عامة للشخص تجاه القَدْر اليوناني، أو إلى علاقات أخضـنـ.

لكن علينا في هذه المنازعات التراجيدية أن نستبعد خصوصاً كل فكرة زائفة عن ارتكاب الإثم والبراءة. إن الأبطال التراجيديين هم أبرياء وأئمون في وقت واحد معاً فإننا إذا وافقنا على أن الإنسان لا يكون آثماً إلا إذا كان قد اختار وعزّم بإرادته على ارتكاب ما ارتكب، فإن الشخصيات اليونانية التجسيمية أبرياء. لقد فعلوا ما فعلوا بناء على خُلُقِهم، أو وجدانهم، لأنه لم يوجد فيهم أي تردد، ولا أي اختيار. وهذا نفسه هو قوة هذه الشخصيات الكبيرة في أنها لا تخutar، وفي أنها دائماً هي ذاتها، وأنها بمجموعها في ما تريده، وفيما تفعل. إنهم هم من هم أبداً؛

وتلك هي عظمتهم، لأن الضعف في الفعل لا يقوم إلا في هذا الفصل بين الشخص بما هو كذلك وبين غرضه، بينما الخلق والإرادة والهدف لا تظهر أنها تصدر عن نفس المصدر. إن الشخص الذي لا يحيا في نفسه هدف محدد، ولا يشكل جوهر فريديته - يمكن في تردده أن يلتفت تارة من ناحية وطوراً من ناحية أخرى، وأن يعزم بحسب إرادته الاعتباطية. وهذه الألوان من التردد هي أبعد ما يكون عن الشخصيات التجسيمية. إن الرابطة التي تربط الشخص والهدف الذي تسعى إليه إرادته يظلان بالنسبة إليه غير قابلين للانتقام. والذي يدفع الأشخاص إلى الفعل هو الدافع المشروع أخلاقياً. وهذا الدافع لا يتقرر بالخطب الطويلة العاطفية، ولا بسفسيطات الوجدان. إنه يصدر عن نفسه بلغة رصينة حقيقة، مليئة بالفن مع ذلك، وبالعمق والاتزان، ذات جمال تجسيمي حي، ونموذجها هو أسلوب سوفوليسي. وفي الوقت نفسه، فإن العاطفة التي تسري فيها، وجثومه المصادرات تسوقانهم إلى أفعال أثيمة وتجعلهم يرتكبون جرائم. وهم في هذه الأعمال لا يريدون أن يكونوا أبرياء. فهيبات هيبيات! إن ما فعلوه يقوم مجدهم في أنهم فعلوه. ولا يمكن أن توجه إهانة إلى مثل هذا البطل أبشع من أن يقال له بأنه فعل هذا الفعل عن برامة. إن شرف هذه الشخصيات الكبيرة يقوم في كونهم آثمين. إنهم لا يريدون استدرار الشفقة واحتلال التعاطف؛ لأنها ليست قوة النفس، بل رجوع الشخص عن ذاته هو الذي يولد التعاطف مع الآلام. وعندهم أن أخلاقهم المتينة القوية متحدلة اتحاداً حاداً مع شقائهم ومع وجданهم، ومن هذا التوافق غير القابل للانتقام يتولد عندنا الإعجاب بهم، وليس الانفعال، هذا الشعور الباثوسي الذي نجده عند يورفيدس يسم الانتقال إلى عصر الانحلال.

نهاية التراجيدية:

ما هي نتيجة الفعل التراجيدي؟ إنها لا يمكن أن تكون إلا ما يلي: لما كانت الحقوق المتعارضة التي تتصارع هي كلها مشروعة، فإنه لا واحد منها يمكن أن يهلك. إن ما يجب تدميره هو فقط طابعها الاستبعادي. إن انسجامها الباطن يجب أن يظهر من جديد عند نهاية الصراع، غير متغير مثل ذلك الانسجام الذي يمثله الكورس، الذي لا يضطرب بل يمجد كل الآلهة على السواء.

إن النهاية الحقيقة تقوم إذن في القضاء على التعارض بما هو تعارض، وفي

المصالحة بين قوى الفعل التي بتنازعها عملت على أن تنكر نفسها بطرائق مختلفة. وإنذن فليس سوء الحظ ولا الألم، بل رضا النفس هو الهدف النهائي ذلك أنه لا توجد إلا نهاية واحدة يمكن أن تكشف للشخصيات ضرورة ما يحدث بوصفه قد أمر به عقل أسمى. وحيثئذ فقط فإن النفس، وقد افتعلت أخلاقياً واهتزت بقوة من مشهد مصير الأبطال - تسترد الهدوء والسلام. وليس في وسع المرء أن يفهم التراجيديا اليونانية إلا إذا ارتفع إلى مستوى هذه النظرة.

وينبغي إذن ألا نتصور مثل هذه النهاية على أنها مجرد نهاية أخلاقية: نهاية فيها الجريمة يُعاقب عليها، والفضيلة تناول جزاءها الحسن. إن الأمر هنا لا يتعلق بذلك الشكل التأملي للضمير الإنساني الذي يصدر حكماً على خيرية الأفعال أو شراراتها، وإنما يتعلق - حينما يطول التصادم مدة كافية - بنتيجة تكشف الاتفاق الجوهرى والقيمة المتطابقة لقوتين كانتا تضاربان.

والضرورة التي تظهر في النهاية ليست أيضاً المصير الأعمى، الذي لا عقل له ولا فهم والذي يسميه الكثيرون باسم: المصير اليوناني. بل المصير هو على العكس من ذلك: إنه العقل السامي الذي يسري في الحوادث، وإن لم يتجلَّ بعد كفاية (الإلهية) ذات وعي بذاتها. ييد أن القوة الأساسية والإلهية التي تتكتشف مع العالم ومصير الشخصية هي: أن القوة العليا الموضوعة فوق الآلهة والناس لا يمكن أن تحمل أن قوى فردية تستقل بذاتها تصير استبعادية مع عدama، وبالتالي، تتجاوز حدود ميدانها، وأن تستمر في هذا التعارض وإثارة المنازعات التي تتولد عنها. إن المصير *fatum* يحصر الفردية في داخل حدودها ويحطمها إذا تخطتها. لكن في الإنسان - وقد سحقته قوة عمياء غير عاقلة - فإن البراءة في الشقاء، بدلاً من أن تثير الانفعال الأخلاقي، لا تفعل غير أن تثير الانفعال الأخلاقي، لا تفعل غير أن تثير العحق في نفس المترجر.

وإذن تميز المصالحة التراجيدية بوجه جديد من المصالحة الملحمية. وإذا نظرنا، من هذه الناحية إلى أخيلوس وأوليسيس، فإن كليهما يبلغ هدفه وهذا أمر كان من الواجب أن يكون. لكن ما يساعدهما ليس سعادة مستمرة. بل الأمر على العكس: إن لديهما شعوراً بالعقاب والمحن القاسية التي بها يدفعان ثمن هذه السعادة. ولا بد لهما من النضال الشاق ضد صعوبات لا حصر لها، ومن معاناة خسائر قاسية وتضحيات. فهذا هو ما يقتضيه ذلك القانون الأعلى وهو أنه خلال

مجرى الحياة وفي توالى الحوادث المصنوع لا بد أن يتجلى أيضاً عدمية الأمور المتناهية . وهكذا يسترضي غضب أخيلوس : إنه يحصل من أجساممنون على التعريض عن الإهانة التي لحقت به ، ويتقم من هكتور ، وجنازة بتروكل يحتفل بها احتفالاً رائعاً ، ويعرف بأن أخيلوس هو أعظم الأبطال مجداً . لكن غضبه وانتقامه قد كلفاه أعز أصدقائه وهو بتروكل النبيل . ولكي يتقم من هكتور بسبب مصابه ، فإنه يرى نفسه مضطراً إلى التخلّي عن ذخله ، وإلى أن يلقي بنفسه من جديد في القتال ضد أهل طروادة ؛ وحينما يعطي مجده على مجد الأبطال الآخرين ، فإنه في الوقت نفسه يستشعر موته المبكر . وبالطريقة نفسها نجد أن أوليس يُرسى في ايثاكا ، وتلك هي أمنيته العزيزة ، لكن فقط أثناء لومه ، بعد أن فقد كل رفقاء وكل الغنيمة التي حملها من الاستيلاء على طروادة ، وبعد تأخيرات طويلة ومتاعب شاقة . وهكذا حمل كلاماً - أخيلوس وأوليس - متاعب الوجود المتناهي ، وحصلت إلهة الانتقام Nemesis على حقها : بتدمير طروادة ومصير الآلهة اليونانيين .

- ب -

الكوميديا اليونانية

إن الكوميدي هو - بوجه عام - الشخص الذي يُوقع في التناقض أفعاله هو ويدمرها بذاتها؛ لكن مع ذلك يبقى هادئاً وواقفاً بنفسه . والكوميديا أساسها إذن ويدايتها بما يمكن أن تنتهي به التراجيديا ، أعني هدوء النفس التي اصطدلت تمامًا مع ذاتها ، والتي - حتى وإن كانت تدمّر إرادتها بنفس الوسائل التي تستخدمها وتؤدي نفسها - فإنها لا تفقد طيب مزاجها لأنها أظهرت عكس هدفها . لكن ، من ناحية أخرى ، هذه الطمأنينة النفسية ليست ممكنة إلا بمقدار ما المقاصد والأخلاق لا تحتوي على شيء جوهري ، أو سبقت إلى الهدف على نحوٍ معارض تماماً وخارجاً من الحقيقة ، وإن كان فيها مع ذلك شيءٌ راسخ وحق . وهكذا فإن شيئاً تافهاً لا يؤبه به في ذاته هو الذي يُدمر ، بينما يبقى الشخص قائماً لا يتزعزع .

وتلك هي أيضاً فكرة الكوميديا اليونانية ، كما حُفِظت لنا في مسرحيات أرسطوفانس . ومن هذه الناحية ينبغي أن نميز جيداً هل الشخصية مع مضحكاته في ذاتها ، أو فقط بالنسبة إلى المتفزجين : والحالة الأولى - أي أن تكون مضحكة في

ذاتها - يجب أن ينظر إليها على أنها الأمر المضحك الهزلي (الكوميدي) حقاً؛ وفي هذا النوع برع أرسطوفانس. ومن هذه الناحية لا يكون الشخص مضحكاً إلا بمقدار لا يأخذ مأخذ الجد جد هدفه وإرادته. وحيثند يدمر هذا الجد نفسه بنفسه. ذلك أن الشخص لا يستطيع أن يتناول أي اهتمام عام مهم قادر على أن يلقي به في مصادمة خطيرة؛ وحين يتناول اهتماماً من هذا النوع، فإنه يكشف فقط في أخلاقه أنه من حيث الأمر نفسه، فإنه لا يحفل به كثيراً وأنه حطم ما يبدو أنه أراد تحقيقه في عمله - حتى إنه في النهاية لا تبدو المشروع جاداً.

وبطبيعة ذلك فإن الكوميدي (المضحك، الهزلي) إنما يوجد بالأحرى في الأوضاع الدنيا للمجتمع، بين الناس السنج البسطاء، العاجزين عن كل وجдан عميق، والذين هم ما هم، ولا يشكلون أدنى شك في حقيقة وجودهم وما يفعلونه. ييد أنه يتجلى أيضاً في الطبائع العالية، من حيث أنها ليست مرتبطة بأمور منحطة ارتباطاً جدياً، وأنها تسمو فوقها، وأنها تظل راسخة ووائقة بنفسها في مواجهة متاعب الحياة ومضائقها. وأرسطوفانس إنما يدخلنا في منطقة الحرية المطلقة للروح التي تواسي مقدمًا، في كل ما يعالج الإنسان، بالهدوء الباطن الشخصي. وحينما لا يكون المرء قد قرأ أرسطوفانس، فإنه يعسر عليه أن يفهم إلى أي حد قدر للإنسان أن يمضي في عدم المبالاة.

والاهتمامات التي فيها يتحرك هذا النوع من الكوميديا ليست في حاجة إلى أن تستخلص من مبادئ متعارضة مع الأخلاق، والدين، والفن. بل الأمر على العكس: إذ الكوميديا اليونانية تبقى دائماً في نطاق ما هو حق وجوهري. وفقط النزوة، والحمامة، والسفالة التافهة هي التي تصيب بالعجز أفعال الشخصيات وتقتضي على دعاوامهم. وهاهنا تتجلى لأرسطوفانس مادة طيبة غنية، سواء في الأساطير اليونانية، وفي أخلاق شعب أثينا. ذلك لأن تشبيه الآلهة اليونانيين ببني الإنسان يقدم تباهياً مع عظمة الأفكار الدينية. ومن هنا فإن الجانب الشخصي للوجدان، والذي ينافق طبيعتهم الإلهية، يمكن أن يمثل مبالغة زائفة.

ثم إن أرسطوفانس مولع بأن يضحي للهزلي المضحك - في نظر معاصريه، وعلى نحوٍ موغّل في التهريج - حماقات الشعب، وجنون خطبائه ورجال الدولة الذين يسوسونه، وقُواد الجيش. وهو قاس لا يرحم خصوصاً الاتجاه الجديد الذي أعطاه يوريفيدس للتراجيديا. وهو يعرف جيداً، ويمهارة لا تنضب، كيف يجعل

الأشخاص الذين يجسدون هؤلاء الجنديين بالسخرية مشابهين للحمقى، حتى إننا نرى أنه لا يمكن أن يصدر عنهم أي شيء مخيف.. فنشاهد استرپسیاد Strepsiade الذي يريد أن يذهب للقاء الفلسفه، من أجل أن يتخلص من ديونه؛ ونشاهد سقراط وهو يجعل من نفسه معلماً لاسترپسیاد وابنه، ونشاهد باخوس وهو ينزل إلى العالم السفلي ليخرج منه شاعراً تراجيدياً حقيقياً؛ ونشاهد كلیون Cleon وزوجات اليونانيين وهو يتغنى باستخراج إلهه السلام من نافورته، الخ. والنجمة الرئيسية السائدة في هذه التمثيلات هي ثقة كل هؤلاء الأشخاص بأنفسهم، وهي ثقة لا تتزعزع بقدر ما هم عاجزون عن تحقيق ما يحاولون. والحمقى سُدج جداً، وأكبرهم ذكاء ي بدبي عن سمات بارعة من التناقض مع الهدف من مجھوداتهم إلى درجة أن هذه الثقة الساذجة - مهما كانت نتيجة الأمور وأحوالها - لا تغادرهم أبداً. إنه الهدوء الباسم لآلهة الأولمپ، وطمأنينة لنفسهم التي لا تتغير، وقد سُخِّر بها في شخص أناس لا يضيقهم شيء وهم راضون عن كل شيء. إن أرسطوفانس ليس فيه شيء يجعله شيئاً بالإنسان المضحك الرديء. لقد كان رجلاً ذا روح متفقة جداً، وكان مواطناً ممتازاً، يهتم كل الاهتمام بسعادة مدينة أثينا، وتجلّى دائماً وطنياً صادقاً. ولهذا فإن ما يمقله في كوميدياته يتحقق كاملاً ليس الدين ولا الأخلاق في ذاتهما، بل الرذائل العابرة، والفساد الذي يتفتح كي يعطي نفسه مظهراً القوى الخالدة، ودعاوي الغرور الفردي، والكلب المتعارض مع الحقيقة - وهي أمور يمكن تبعاً لذلك تقديمها للمشاهدين بملامح منافية.

- ٣ -

الشعر المسرحي الحديث

- ١ -

التراجيديا الحديثة

كانت التراجيديا اليونانية، في سموها التجسيمي، تجعل القاعدة الجوهرية الوحيدة لتمثيلاتها هي سيطرة القوى الأخلاقية (أو: المعنوية) وضرورتها. أما التراجيديا الحديثة فإنها - على العكس - اتخذت منذ البداية مبدأ الشخصية أو الذاتية. إنها تجعل من الطابع الشخصي في ذاته موضوعها المخاص والأساس في

تمثيلاتها، لا تفرد القوى الأخلاقية. وباتخاذها لهذا النمط، تركت المصادرات تحدث بواسطة أعراض خارجية؛ كما أن الظروف العارضة هي التي تقرر، أو يبدو أنها تقرر، نوع النهاية.

ومن هنا فإن النقطة الرئيسية التي ينبغي أن تلتفت انتباها هي:

١ - أولاً الفارق بين الغايات التي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها والتي تكون الأساس في أخلاقهم.

٢ - ثـم الفارق بين الأخلاق التراجيدية هي نفسها، وكذلك المصادرات التي تقع فيها؛

٣ - وأخيراً، الكيفية المختلفة التي بها تم النهاية في التراجيديا الحديثة، إذا ما قورنت بالتراجيديا اليونانية.

وسنعالج هذه الموضوعات تحت العوانات الثلاثة التالية: الغايات - الأخلاق - النهاية.

١ - الغايات:

لقد صار ميدان التراجيديا هو الحياة الواقعية في علاقات الأسرة، والدولة، والدين، الخ، لأن الإنسان لا يستطيع أن يبذل نشاطه خارج هذا النطاق. لكن لما كان الجانب الجوهرى في ذاته لهذه العلاقات ليس هو الذي يكون طابع الشخصيات، فإنه ينبع عن ذلك أن الدوافع صارت أقل بساطة، وازدادت تجزؤها وتتنوعها. لقد اتخذت طابعاً فردياً إلى درجة أن المبدأ العام لم يعد يستطيع أن يظهر في صفاته دون أن يتغير ويزتف. والأفكار تغيرت تماماً سواء من حيث الشكل ومن حيث المظاهر. ففي ميدان الدين مثلاً نجد أن القوى المعنوية - التي صورها الخيال اليوناني إما في ملامح الآلهة وهي تظهر بشخصيتها على المسرح، وإما بوصفها تكون وجдан وخلق الأبطال التراجيديين - نقول إن القوى المعنوية لم تعد تكون المضمون والموضوع الرئيسي؛ بل تاريخ المسيح، والقديسين عامة. وفي الدولة شاهد خصوصاً الملكية، وقوة الأشراف، والحروب بين الأسر أو بين أعضاء أسرة واحدة - هي التي تقدم إلى المشاهدين وتزود بالمناظر المتنوعة كل النوع.

وأكثر من هذا: نجد أن العلاقات العادلة في الحياة المدنية والخاصة، والعلاقات في حياة الأسرة - وقد كانت غير حاضرة في المسرحيات اليونانية - قد دخلت الآن في التمثيل. ذلك لأن مبدأ الشخصية الإنسانية نما وتطور وخلق لنفسه حقوقاً في هذه الدوائر المختلفة. وفي كل مكان تجلت أفكار واهتمامات جديدة؛ واستطاع الإنسان الجديد أن يستمد منها دوافع للفعل وقواعد لسلوكه.

ومن ناحية أخرى، فإنه لما كانت الشخصية في ذاتها قد صارت هي الموضوع الحقيقي للتمثيل، وصارت بهذه المثابة تجعل من الحب، أو الشرف أو أي وجдан فردي آخر دوافع استبعادية، فإنه صار من حقها أن تطالب بأن كل علاقات الحياة لا يمكن أن تظهر إلا كأساس خارجي عليه تتحرك الاهتمامات الحديثة، أو كعائق عند الوجدان الشخصي - وبالجملة: كينبوع للمنازعات. والظلم والجريمة اللذان لا يتردد هؤلاء الأشخاص في ارتکابهما لبلوغ أغراضهم، لا بد أن تقدم فساداً أكثر تصميماً وعمقاً، وإن كان هذا الفساد لا يذهب إلى حد أن يجعل من الظلم والجريمة الهدف من أفعاله.

لكن في مقابل هذا الطابع الخاص والشخصي للدعاوى، فإن الهدف الذي يستهدف الأشخاص يمكن أيضاً أن يكبر وأن يصير واسعاً وممتداً؛ بل يمكن أيضاً أن يتصور وينمى على شكل حقيقة أخلاقية. وكمثال على النوع الأول سافتح بذكر المسأة الفلسفية الخالصة: «فاوست» تأليف جيته، وهي تدور - من ناحية - على عجز العلم الإنساني عن إشباع رغباتنا، ومن ناحية أخرى - على متن الحياة الدينية الأرضية إنها التوفيق، المنشود مأساوياً - بين العلم وبين الحياة الواقعية، ومشهد جهود الإنسان كيما يبلغ - عن هذا الطريق المزدوج - الخير المطلق في ماهيته وتجلّيه. وهذا يقىم موضوعاً هو من الاتساع بحيث لم يجرؤ أي شاعر مسرحي من قبل على أن يعالج مثله. وبالمثل أيضاً نجد أن كارل مور Karl Moor في مسرحية «اللصوص» لشرل يتمرد على النظام المدني وعلى المجتمع والإنسانية بأسرها في زمانه. وفلنستين Wallenstein - في مسرحية شرل بنفس العنوان - يستهدف هدفاً عظيماً عاماً وهو: الوحدة والسلام في ألمانيا. لكنه يخطئ هذا الهدف سواء بواسطة الوسائل التي تحقق - صناعياً وخارجياً معاً - في الموضوع الذي اعتمد عليه، وذلك بسبب تعجاسه على أن يضع نفسه فوق السلطة الأمبراطورية ضد القوة التي تحطم غيرها. وهذه المحاولات ذات الأهمية العامة، مثل تلك التي قام بها كارل

مور وفلنستين لا يمكن أن تتحقق بواسطة إنسان واحد بحيث لا يكون سائر الناس بين يديه إلا أدوات خاصة.

وإذ أردنا أمثلة على مسرحيات الدوافع فيها أفكار وقوانين أخلاقية، فلنذكر بعض ترجيديات لکالدرون *Calderon*، فيها الحب، والشرف، والغ - فيما يتعلق بحقوق الأشخاص وواجباتهم - تعالج كما في مدونة من القوانين الوضعية وكذلك الشخصيات التراجيدية في مسرحيات شلر تقدم - وإن كان ذلك من وجهة نظر مختلفة تماماً - بعض الملامح المشابهة. ذلك أن هذه الشخصيات تتصور وتواصل خططها في اتجاه القوانين العامة المطلقة الخاصة بالإنسان. فمثلاً الرائد فريديناند، في مسرحيته «المؤامرة والحب» يعتقد أنه يدافع عن حقوق الطبيعة ضد التقاليد والبدع؛ ومن قبله طالب المركيز دي بوزا *Marquis de Posa* بحرية الفكر بوصفها حقاً من حقوق الإنسانية لا يمكن اهداه.

لكن، بوجه عام، يلاحظ أنه في التراجيديا الحديثة ليس الجانب الأخلاقي وال حقيقي في ذاته للهدف هو الدافع الذي يدفع الشخصيات إلى الفعل ويظل هو المحرك الحقيقي لوجوداتهم، بل على العكس من ذلك: إنها العواطف الشخصية لقلوبهم ونفوسهم، أو الاستعدادات الخاصة بطبعاتهم هي التي تنشد الإشباع. والأمر هو هكذا، حتى في الأمثلة التي أتينا على ذكرها. ذلك أنه عند الأبطال الأسبان المتعلقات بالشرف والحب نجد أن الأهداف والدوافع هي في حقيقتها ذات طابع شخصي إلى حد أن الحقوق والواجبات تتفق مباشرة مع أعمق رغبات القلوب. أما عن أعمال شلر في شبابه، فإن التباكي بما هو طبيعي، ويتوكيد حقوق الإنسان وبالعمل على إصلاح الإنسانية - فإنها تظهر في الشخصيات كنتيجة لحماسة شخصية. وإذا كان شلر قد سعى، فيما بعد، إلى تصوير شخصيات أكثر نضوجاً ورسوخاً، فذلك لأنه سعى حينئذ إلى استعادة مبدأ التراجيديا اليونانية واعتماده في الفن المسرحي الحديث.

ولكي أبرز الفارق الكبير الذي يميز التراجيديا اليونانية عن التراجيديا الحديثة. فإني أذكر مسرحية «هاملت» *Hamlet* لشكسبير. إن مسرحية شكسبير هذه تقوم على أساس مصادمة شبيهة بتلك التي عالجها سخولوس في مسرحية كوثيفور *Coéphores*، وعالجها سوفقليس في مسرحية «الكترا». ذلك أن الأمر بالنسبة إلى هاملت كان أيضاً أمر: أب، وملك قد قتل، وأن أمه قد تزوجت القاتل. لكن بينما

عند الشاعر اليوناني كان موت اجاممنون انتقاماً لقانون أخلاقي، انتهك في شخص قلوطميسنتر - نجد أنه عند شوكسبير نجد أن القتل الذي ارتُكب كان يتسم بمحظوظه جريمة في غاية الخطأ، فيها كانت أم هاملت بريئة؛ حتى إن ابن (هاملت) بوصفه صاحب ثأر، كان عليه أن يتوجه فقط ضد الملك الذي قتل أبوه، ولم يكن يعترضه شيء ينبعغى عليه أن يوقره. ولهذا فإن التصادم لا يقوم في أن على ابن، لكي يقوم بانتقامه العادل، بانتهاك مبدأ أخلاقي آخر. بل التصادم يقوم في خلق هاملت الشخصي، إذ نفسه النبيلة لم تجبل على القيام بهذا الفعل القوي، وأنه كان مليئاً بالغثيان من العالم والحياة، ومتربداً في عزمانه واستعداداته للتنفيذ، فهلك بتباطؤه وبتعقيدات الظروف الخارجية.

٢ - الأخلاق:

أما عن الأخلاق *Caractères* فنقول إن الأبطال في التراجيديا الكلاسيكية، حين يعزمون على العمل وفقاً لمبدأ أخلاقي يتذمرون وحده مع خلفهم الراسخ المحدد، فإنهم يلاقون في طريقهم ظروفًا تفرض عليهم بالضرورة أن يقعوا في نزاع مع القوة الأخلاقية المعارضة، والمشروعة أيضاً. أما الشخصيات الرومنتيكية، فإنها - على العكس من ذلك - تجد نفسها منذ البداية في وسط حشد من العلاقات والظروف العَرَضية التي تمكّنهم من الفعل على هذا النحو أو ذاك؛ حتى إن النزاع الذي تهيّأه الظروف الخارجية يتوقف جوهرياً على خلق الأشخاص. إن هذا الخلق ينمو ويتطور، خلال الفعل، لا وفقاً لمبدأ مشروع يدافع عنه، ولكن من أجل أن يظل مخلصاً لنفسه وألا يتنكر لذاته. صحيح أن الأبطال اليونانيين يفعلون هم أيضاً وفقاً لفرديتهم الخاصة؛ لكن بحسب المستوى الذي ارتفعت إليه التراجيديا اليونانية، نجد أن هذه الفردية تمتزج بالضرورة مع المبدأ الأخلاقي. أما في المسرح الحديث فالامر على العكس، لأنه ليس في جوهر أخلاق الشخصيات أن تتبّع قضية عادلة أولى من أن تدع نفسها تن Sachs إلى الظلم أو إلى الجريمة، وهم يتخذون قرارهم وفقاً لرغباتهم واستعداداتهم الشخصية أو بحسب الظروف الخارجية. صحيح أن من الممكن أن تتلاقى أخلاقية الهدف مع أخلاقية الشخص، لكن هذا التلاقي، بسبب تنوع الدوافع، والوجدانات، والعواطف الشخصية، لا يكون الأساس الجوهرى للاهتمام والتشويق، ولا الشرط الضروري للعمق والجمال التراجيديين.

أما فيما يتعلق بالفوارق التي تمثلها الأخلاق في المسرحيات الحديثة فإنها من السعة والتنوع بحيث لا يمكن الإحاطة بها. وحسبنا أن نشير إلى النقطة الرئيسية : وأولها البساطة المجردة التي تتبادر مع حيوية الشخصية التي هي من طبيعة أكبر ثراء وتضم عدداً كبيراً من الملامح. وهذا يتجلّى خصوصاً في الشخصيات التراجيدية عند الفرنسيين والإيطاليين. إنها تولدت من محاكاة اليونانيين، فلا يمكن أن تعد مجرد تشخيصات لوجادات محددة تتعلق بالحب والشرف، والمجده، والطموح، والطغيان، الخ. بل هذه الشخصيات تعبّر في الغالب عن مقاصد تجعلها تفعل، وتستعين بجهاز ضخم من فن الخطابة والإلقاء. ولهذا فإن هذا النوع من الخطّاب قريب من العيوب التي أخذت على مسرحيات سنكا Seneca أكثر من أن تتشابه مع المسرحيات اليونانية.

وثاني الفوارق عند الأشخاص في المسرحيات الحديثة هو إما صلابتها وإما ترددتها. صحيح أن التردد، وعدم اتخاذ القرار وهمأً أمران راجعان إلى التفكير، وتحليل الدوافع التي يجب بموجبها أن تفعل الإرادة - يظهران أيضاً عند اليونانيين في تراجيديات يوريفيدس. لكن يوريفيدس كان قد تخلى عن العظمة والبساطة التجسيميةتين اللتين تميزان الأخلاق اليونانية، وانتقل إلى البائosi العاطفي؛ لكن في التراجيديا الحديثة كثيراً ما نجد هذه الشخصيات المترددة الخائرة المترنحة، وخصوصاً نجد أنها تنطوي على وجдан مزدوج يجعل النفس تتراجع بين قرار وقرار آخر وبين فعل وفعل آخر مختلف عنه.

٣ - الخاتمة التراجيدية :

وأخيراً فيما يتعلق بالخاتمة في التراجيديا نجد أنه بينما في التراجيديا اليونانية العدالة الخالدة تحافظ على اتفاق الأفكار الأخلاقية، لأن هذه لا تتصارع إلا لأنها استبعادية - نجد أن التراجيديا الحديثة، بسبب شخصية الأهداف والأخلاق، لا تتبين فيها العدالة بوضوح. ولأن الفساد أكبر وجرائم الشخصيات مبنية على تصميم أعمق، فإن هذا الفساد أشد بروءة في ارتكاب الجرائم. فمثلاً ماكبث (في مسرحية «ماكبث») وبنيات الملك لير Lear (في مسرحية «الملك لير») والرئيس (في مسرحية «المؤامرة والحب» لشرل)، ورتشرد الثالث (في مسرحية شكسبير بهذا العنوان)، الخ لا يستحقون إلا ما جرى لهم جزاء وفاقاً لقوتهم.

وهذه النهايات تتم عادة بحيث أن الشخصيات تتحطم على قوة حاضرة،

أرادوا أن يحققوا خططهم ضدها. فمثلاً فلنتشين يتحطم على رسوخ السلطة الإمبراطورية. وبيكولوموني Picolomini، وهو يدافع عن دستور الإمبراطورية، قد خان صديقه وأساء استغلال مظاهر الصداقة، فعوقب بموت ابنه. وجيتس فون برلنجن يهاجم حالة سياسية راسخة كل الرسوخ، فهلك في هذه المحاولة.

- ب -

الكوميديا الحديثة

في الكوميديا الحديثة نجد أنه إما أن تكون الحماقات والعيوب في الشخصيات مضحكة للأخرين، وإما أن تكون في الوقت نفسه مضحكة للشخصيات هي نفسها. والخلاصة هي أن الشخصيات الكوميدية إما أن تكون كوميدية بالنسبة إلى المتفرجين وحدهم، أو هي أيضاً كوميدية بالنسبة إليهم هم أيضاً. وأرسطوفانس، المؤلف الكوميدي الحق، قد جعل من هذا النوع الثاني وحده الأساس في تمثيلاته. لكن حدث فيما بعد في الكوميديا اليونانية، ثم خصوصاً في الكوميديا اللاتينية عند بلوت وتيرانس، أن بُرِزَ الاتجاه المضاد، أي الأضحاك للأخرين المشاهدين.

أما في الكوميديا الحديثة فإن الأضحاك بالنسبة إلى المشاهدين هو السائد ولهذا سقط الكثير من الكوميديات الحديثة في مجرد الأضحاك البٰٰتل، وهو يتخلّد أحياناً لهجة حادة ومنفرة. والابتذال هنا يقوم في كون الشخصيات تأخذ هدفاً مأخذ الجد بحدة وحماسة. وهم يتبعون السير في هذا الطريق بكل جد وحمية. ولهذا فإنهم حين يخيب أملهم أو يهزموه بسبب خطئهم، فإنهم لا يستطيعون الضحك كسائر الناس الأحرار بل يصيرون موضوعاً يضحك الآخرين، أو في غالب الأحيان تسام معاملتهم. فمثلاً طرطوف في مسرحية مولير بهذا الاسم، هذا التقني المزيف، هذا السافل حقاً والمطلوب هتك القناع الذي يتقنع به، ليس مضحكاً أبداً. ووهم أورجون Orgon المخدوع يذهب إلى حد إحداث موقف أليم لا يمكن التخلص منه إلا بنوع من «إنزال إله بواسطة آلة» deus ex machina لقد⁽¹⁾ اضطررجل العدالة أن يقول في النهاية:

(1) في المسرحيات اليونانية، حين يتأزم الموقف تماماً، كانوا ينزلون تمثال إله بواسطة آلة، لتخليص البطل من الموقف الحرج جداً الذي صار فيه.

«سرّ عنك، يا سيدى، هذا الفزع الشديد، إننا نعيش تحت حكم أمير يعارض الغش والخداع، أمير تتطلع عيونه على الأفندة، ولا يمكن أن يخدعه كل فنون المخادعين».

كذلك نجد أن شخصيات واعية تماماً، مثل «ببخيل» مولير، لكن سذاجته الجادة كل الجد في وجدانها المحدود، لا تسمح للنفس بالتحرر من حدودها - ليس فيها ما هو كوميدي حقاً.

وفي مقابل ذلك نجد أن التفوق في هذا اللون من الكوميديا، يتجلّى خصوصاً بالتقنن والمهارة في رسم الشخصيات، أو في تنمية حبكة بدعة. إن الحبكة *intrigue* غالباً ما تنشأ من كون الشخصية تسعى إلى الوصول إلى أغراضها عن طريق خداع الآخرين، والظاهر بالتعلق بمصالحهم وتباهيهم بحماسة وغيره، بينما هو على العكس من ذلك يسعى إلى تدميرهم بواسطة هذا الاهتمام نفسه. ومن ناحية أخرى، قد تستخدم وسيلة مضادة، هي المداهنة من أجل ايقاع الآخرين في ضيق مماثل وخارج مشابه. والأسبان هم أربع النماذج في اختراع وتعقيد أمثل هذه الحبكات؛ وقد أنتجوا في هذا النوع كثيراً من المسرحيات الهزلية الممتازة واللطيفة.

ومعظم الموضوعات مستمدّة من الحب، والشرف، والخ، وهي في التراجيديات تحدث أعمق المصادرات. أما في الكوميديا فهو - مثلاً - الغرور الذي يتمثل في عدم الرغبة في الشعور بنفس الحب فترة طويلة، وتبعاً لذلك في خيانته في النهاية، وإظهار استخفاف لا أخلاقي، والتناقض الذاتي المضحك. والشخصيات التي تحبك مثل هذه الحبكات هم في العادة - مثلهم مثل العبيد في الكوميديات الرومانية - خدم أو خادمات ليس لديهم أي احترام لمشروعات سادتهم، ويسعون إلى إفسادها وقلبها لمصلحتهم هم، ويكتشفون عن هذا المشهد المضحك وهو: ليكن السادة هم الخدم، ول يكن الخدم هم السادة - أو يقدمون الفرصة لمواقف مضحكة تجزّها أحداث عارضة خارجية أو تكون بمُؤامرة منهم هم. أما نحن المتفرجين فتحن على علم بالسر؛ ولما كنا متأكدين من النهاية، فإن كل هذه الألوان من الخداع، وكل هذه الأكاذيب، الموجهة في الغالب بكل جدّ ضد الآباء المحترمين جداً، وضد أفضل الأعمام، الخ - فإننا نستطيع أن نضحك من التناقضات الغريبة الجلية أو الخفية، التي تحتوي عليها هذه الألاعيب.

وعلى هذا النحو نجد أن الكوميديا الحديثة تمثل، بوجه عام، المصالح الخاصة والأخلاق التي من هذا النوع بما فيها من جيل ماكرة، وأمور مضحكة، وغرائب شاذة وحمقات - سواء في وصف الأخلق وفي التعقيد الكوميدي للمواقف. بيد أن هذا المرح الصريح الذي يledo كمصالحة مستمرة في كوميديات أرسطوفانس - لا يشيع الحياة في هذا النوع من الكوميديا. وأكثر من هذا: قد يصيير المزاح مثيراً للنفور والضيق حينما تتوج بالنجاح السفالة والمكر اللذان يبيدهما الخدّم؛ وأكاذيب الأولاد الذين يخدعون آباءهم، بينما هؤلاء الآباء يعملون في الحقيقة بدوافع شريفة، لا عن أحكام سابقة وغرائب في الأخلاق كما يتهمون بذلك من أجل السخرية منهم.

وعلى الرغم من ذلك فإن المسرح الحديث يملك نوعاً آخر يقدم طابعاً كوميدياً وشعرياً حقاً؛ فيه المزاح الطيب والمرح الخالي من الهم - على الرغم من البلايا والأخطاء المرتكبة، وغضرة الحماقة ووقاحتها، والتهريج وغرابة الإطار - يكتزان اللهجة الرئيسية. هنالك نشاهد من جديد - بشاء وعمق في المزاح جديدين، وفي نطاق متفاوت في الانساع، وفي موضوع تافه أو مهم - أقول: نشاهد من جديد ظهور أكمل ما أنتجه أرسطوفانس في ميدان الكوميديا اليونانية. وكمثال رائع على هذا النوع يطيب لي أن أذكر مرة أخرى: شكسبيـر.

فهرست كتاب:

«فلسفة الجمال والفن عند هيجل»

القسم الأول

٥.....	تصدير عام
٢١.....	الفصل الأول: تمهيدات
٤٣.....	الفصل الثاني: شروط الفن
٥٩.....	الفصل الثالث: صورة الجمال
٧١.....	الفصل الرابع: المثل الأعلى
٨٥.....	الفصل الخامس: الجمال الفني أو المثل الأعلى
١٣٥.....	الفصل السادس: الفعل
١٦٣.....	الفصل السابع: المثل الأعلى والعالم الخارجي
١٩٩.....	الفصل الثامن: الفنان

القسم الثاني

٢٢١.....	تمهيد
٢٢٣.....	الفصل الأول: الفن الرمزي
٢٣٣.....	الفصل الثاني: الفن الكلاسيكي
٢٤٩.....	الأوجه الخاصة بالنحت المثالي

الفصل الثالث: الفن الرومانتيكي	٢٦١
الفصل الرابع: الشعر	٢٧٩
أنواع الشعر: الشعر الملحمي	٣٠٧
الفصل الخامس: الشعر الغنائي	٣٢٧
الفصل السادس: الشعر المسرحي	٣٥١